

لو لم يمت بقلبه...

أخاف على كل مناضل وعلى كل وطني صادق، وعلى كل من يحس بجروح أمته، أن يموت بمرض غير مرض القلب، بالسرطان، أو بالكوليرا أو التيفيس، أو مرض الكلى، أو في حادث ما، تدهسه سيارة، أو تسقط به طائرة.

وعندما بلغني نعي الشاعر المناضل رمز الإحساس الرهيف، في أمتنا، محمود درويش، فلت مني التساؤل حتى قبل استيعاب الخبر.

بأي مرض مات؟

بقلبه مات..؟

حمدت الله، وقلت ما قال نزار قباني، في حق جمال عبد الناصر:

قتلناك يا آخر الأنبياء.

بلغت أوضاعنا، مبلغا لم يكن يتصوره أحد، الأمة جمعاء كتعاء، يقاد قادتها كالجمال المخصبة من أنوفهم، ويساقون حيثما شاء حداثهم.

أعلنت كفاحها، فانهزمت.

أعلنت عدم خضوعها بلاءات براقة، ثم انطفأت وانطفأت.

أعلن بعضهم الصمود والتصدي، وعقدوا مؤتمرات، ولهجوا بخطب حماسية رنانة، ثم لانوا. ثم هدنوا، ثم التحقوا بقافلة الجمال المنقادة.

حتى خيرتها، نخبتها، حاملة شعار:

فلسطين...كل فلسطين.

تآكلت فتآكلت، ثم تفتت.

أضحى فيها من يستعمل عبارات المقاومة أو التحرير، أو الرفض، أو العودة، أو القدس الشريف عاصمة، خائنا.

يحاصر ويجوع، ويقتل، ويحرّض عليه.

أصبح دم الإخوة بديلا لدم الأعداء.

أصبحت فلسطين، شبه ذكرى عن حلم جميل.

ألا إن الموت في الوطن العربي، لشاعر بغير داء القلب خيانة، فطوبى لك يا محمود درويش، يا من قلت ذات يوم لفلسطين:

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن.

واسمح لي أن أضيف عبارة و"الخونة"

الطاهر وطار

Wattar77@hotmail.com

بيان التبيين



..بعض الإخلاص الثقافي فقط

د. علي ملاحي

ترسيخ الفعل الثقافي لا يمكن أن ينحصر في شخص أو مؤسسة، لأنه فعل شمولي وافر وصادق. وقد صنع الأفذاذ من أبناء هذا الوطن واجهة لا شكوك فيها. تحتاج منا إلى بعض الإخلاص فقط لتكون ورقة مهمة في عنق هذا الجيل. وقد آمنّا بهذه المهمة التي لا تسمح لنا بالتطاول على أقطاب الفعل الثقافي الذين جسدوا الرؤية وصنعوا الحدث تلو الحدث. فكانوا وقود حركية ثقافية كان لها الدور الأمثل في ترجمة الحياة الأدبية. ويكفينا اعتزازًا أن نقدّم هذه الفعاليات على مرأى العالم بروح عالية.

لا أحد يمكنه التشكيك في ديدوش مراد أو العربي بن مهيدي أو عميروش أو لالة فاطمة نسومر.. وهم عنوان حركة التاريخ في الجزائر الحديثة التي انبجست في رحاب الأمير عبد القادر.

وبالمثل فانه لا يمكن التشكيك في رعيل حمل لواء الكلمة فكان منهم البشير الإبراهيمي ومحمد العيد ومفدي زكرياء. وكان منهم الطاهر الوطار وبوجدرة وبن هدوقة، وكان قبلهم مولود فرعون ومحمد ديب وكاتب ياسين ورضا حوحو... وهؤلاء وغيرهم رصيد لا ينضب رغم ما قد يحمله البعض على بعضهم.. إنهم المخزون الثري.. الذي لا يقدر بثمن.. تماما مثل أهرامات مصر.. ولأنهم كذلك فهم بحاجة إلى مزيد من البحث والتمحيص والقراءة والنقد، لا من باب التشهير وإنما من باب التنوير والإفادة وقد رحل بعضهم وترك خلفه الكثير من الأسرار القابلة للنقاش. فهل هناك من يقدم رؤية في هذا الاتجاه؟

في سياق هذه الرؤية المتحفزّة، تقدم التبيين أعدادها المتتالية بثقة عالية منفتحة على كل المبدعين والباحثين بعيدا عن كل تحرش أو وصاية أو مصادرة. وما تحتاجه هو بعض الإخلاص فقط لمواصلة المشوار بثبات ومودّة وإكبار ونضج في أوساط المثقفين في الجزائر وخارجها. إننا نحمل شهادة الحياة مع كل عدد. بعيدا عن كل تهويل، والغاية التي نطمح إليها هو ترسيخ مبدأ الرأي والرأي الآخر. بعيدا عن التزكيات غير العلمية وغير النزيهة.. بل ولا نشجع الآراء التي تصطاد وسط بحور الكلمة ما يعكر الوعي الثقافي والعلمي.. لأننا نؤمن باختصار بأن الفكر أوسع من أن يختزل في شخص. وهكذا جاءت رؤية المفكرين والمبدعين من أرسطو إلى أفلاطون إلى ابن سينا والكندي والأنصاري والجرجاني امتدادا إلى ماركس وانجلز ومحمود أمين العالم وعابد الجابري مرورا بمحمد عبده وسيد قطب وطه حسين...

كل هؤلاء وغيرهم يمثلون قبسا فكريا متعدد الفائدة. متنوع الرؤية غير محدود الأثر.. ومن يرى خلاف ذلك فهو خارج دائرة المعنى.. وللوسط العلمي والجامعي والأدبي أن يقول ما يقول.

لذلك كله.. تدعو مجلة التبيين إلى فتح النقاش العلمي والثقافي والفكري في هذه المسائل الجوهرية الحساسة الحضارية البعيدة المنطلق. لا تدفعوا ثقافتنا نحو العنف الثقافي اللامسؤول، ولا تكرسوا الثقافة الأحادية لأنها لا تدوم. نحن مقتنعون أن الحياة تجربة والتجارب الغنية لا يمكن أن يغمرها النسيان أو الذوبان.. لا تشجعوا التآكل الثقافي، وثقافة الهدم، وافسحوا الطريق لحوار بين الأجيال دون تطاول أو مزايدة.. الثقافة الهادئة بيان التبيين.

ونحن نفتح الصدر الجميل واسعا للمنازلات الفكرية لا يفوتنا إلا أن نذكر أن المخزون الذي بين أيدينا لا ينضب.

وبعيدا عن لغة القناع ندعو معكم جميعا بالرحمة لهذا النجم الذي أفل منذ مدة قصيرة.. وقد علمنا لغة *الرفض* عندما قال:

ذهب الذين تحبهم. ذهبوا

فإما أن تكون أو لا تكون

سقط القناع عن القناع عن القناع

سقط القناع

ولا احدْ

إلاك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان

فاجعل كل متراس بلد

لا..لا أحد

سقط القناع

عرب أطاعوا رومهم

عرب وباعوا روحهم

سقط القناع

هذه شجرة الشعر الوارفة التي غرسها شهيد الكلمة الهادفة محمود درويش.. الكبير في كل قصيدة، بل في كل جملة شعرية وفي كل صورة وفي كل إيقاع شعري وفي كل صرخة شعرية. ولا تملك التبيين إلا أن تضع إكليلاً من الرحمة على روحه عبر قرائها جميعا. ومن خلال كل طاقمها وهيئتها المرجعية.

هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي

أ. ليلى بلخير

قسم اللغة العربية و آدابها

المركز الجامعي العربي التبسي – تبسة

تقديم:

إن أهم ما في الرواية التي تكتبها المرأة هو أنها تحمل رؤيتها للعالم من حولها، وترصد جماليات بنائه للعالم التخيلي بعيون أنثوية. حيث تكشف القراءة الأولى للثلاثية عن وعي الذات كمحفز للبحث عن الهوية الاجتماعية ومناقشة العراقيل والمعوقات التي تحد من فعالية هذا الوعي، بشكل واقعي ومباشر وفي مساحة لغوية عريضة تنطلق من منظور نسوي، وتعالج قضية المرأة بوصفها قضية اجتماعية ثقافية إنسانية، بحثت فيها عن ذاتها ووجودها وحركيتها وقيمها الايجابية، بعد أن سلطت الضوء عن مأساتها، وأنساق تمزقها وضياعها واغترابها. على مستوى الذات، والصراع لإثبات الهوية الاجتماعية.

ولأن سؤال الهوية من الأسئلة اللصيقة بالمرأة ذات مبدعة، وبطلة فاعلة، وفكر منتج، فالهوية ليست كيانا يعطى دفعة واحدة وإلى الأبد أنها حقيقة تولد وتنمو، وتتكون وتتغاير، وتشيخ، وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب. ولا يمكن الإمساك بها، أو إبرازها إلا في خضم العلاقات الاجتماعية والثقافية المتصارعة أو المتداخلة، حتى يمكن أن تتجلى في صيغ واضحة، وترتسم في أشكال محددة. ومن ثم وجدت الكاتبة الروائية فرصتها، لتسجيل حضورها المختلف والجديد، في إبراز الصوت الأنثوي للبطلة ككيان مستقل، له موقف، وفكر ورؤية للعالم. وهنا يكون البحث عن هوية الراوي وأنماط السرد في الثلاثية، والمنظور الذي أطر هذا النص.

يروي البطل قصته بنفسه، ولكن في الأصل مع مسافة الزمن، ليس هو البطل تماما، «ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن الحاضر، عن بطل كأنه هو الراوي، وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو البطل، فإن ثمة مسافة زمنية تنهض، مع السرد، بينهما، تنهض هذه المسافة بين ما كان الراوي، وما غداه البطل أو بين البطل والشخصية (زمن ماضي)، والراوي (زمن حاضر)، إن المسافة الزمنية هي مسافة التحول، وهي أيضا، مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعا لرؤيتها، ولكلامها، وهي بهذا المعنى، مسافة تنهض عليها الذاكرة، وتسمح بإعادة النظر، والنقد والتقييم»(1). وبالتالي يجعل الراوي من شخصه الماضي، الذي يطل عبر مسافة زمنية ليحكي عن البطل في الحاضر، وهذا بمعزل عن سرد سيرته الذاتية، مستخدما تقنية فنية هي الراوي بضمير المتكلم "أنا" تعطي له فرصة الحضور والمشاركه والتعليق والتفسير بشكل مقنع فنيا، لانه يتكلم من الداخل.

ولا يمكن المطابقة بين الراوي والكاتب حتى وإن تقمص الأول الـ (أنا)، وليس ضمير المتكلم، وهو في الأول والأخير، شخص متخيل يمثل الكاتب وشخصه، ويجسد من جهة أخرى وجهة النظر التي يدعو إليها.(2

ويمكن أن يصنف الراوي بضمير المتكلم، ضمن ما يسميه النقاد بـ «الرؤية مع»، وذلك، لمشاركته في الإحداث، لأن أي جزئية من مجريات السرد، تصبح لصيقة بالأنا/ الراوي ومصاحبة له، ويدل على انصهار كامل في الرواية، واندماج في مكوناتها، أنه عازف ضمن

الجوقة، وممثل ضمن الممثلين "فالأنا إذن يجعله فاقد لوضع المؤلف، ومكتسبا لوضع الشخصية"(3)؛ والراوي في الثلاثية، هل يشير إلى خصوصية الذات المؤنثة؟ ونظرا للعلاقة العضوية بين الراوي بضمير المتكلم وبين الذات الكاتبة، هل يمكن أن نرصد هوية المؤنث، من خلال رصد علامات مبثوثة، تظهر بشكل ضمني أو صريح عبر صوت الراوي المتكلم في الرواية.

وللإجابة عن هذا السؤال الهاجس، نتلمس خطوة النصوص المجسدة لهذا النمط من الرواة (الراوي بضمير المتكلم) وهو الشكل الطاغي.

1- ذاكرة الجسد/ تخفي الراوي:

يروي الراوي في ذاكرة الجسد بضمير المتكلم "أنا" ويشارك في الأحداث إنه شاهد حاضر في النص هو المركز وبقية الشخوص تدور في فلكه "فحين يتكلم الراوي عن (أنا)فهو يقدم كلماته وأفكاره ومشاعره، وقد يبتعد قليلا لينقل لنا كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها".(4)

الراوي البطل (خالد بن طوبال) مثقف رسام تشكيلي، يتوجه بالحكي إلى السمراء (حياة) بضمير المخاطب، إذ يقوم بدور الراوي وحياة بدور *المروي له*، أما المروي فهو الخطاب الذي يرويه، ويعيد روايته عبر الذاكرة أي ذاكرة الجسد، فخالد الراوي/ البطل، يروي لحياة رواية تعرف أحداثها، لأنها عاشتها معه، إنها الكاتبة (أحلام) تسلم القياد صوريا للبطل/ الفحل، كي يحكي عنها، ويخبر قصتها ويعرب عن أفكارها، ومشاعرها فجعلته موضوعا، بعد أن كان واضعا ومؤلفا للمواضيع.

لقد وظفت الكاتبة أحلام، الصوت المذكر (الراوي) وفق شروطها وقوانينها هي في لعبة الكلمات "ألم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على مقعها علي وتسعدين سرا، باندهاش الدائم أمامك، وانبهارها بقدرتك المذهلة في خلق لغة على قياس تناقضك"(5)، وفي ذلك إشارة على وعي الكاتبة، وترتيبها المسبق، لظهور الراوي (المذكر)، وهيمنة صورته في المنظومة الروائية، على صورتها هي، ولكن هذه السيادة الصورية، أو التقنية ما هي إلا خدعة لغوية أو استعارة جمالية لفكرة الصراع على مراكز القوى بين المؤنث والآخر المذكر، إنها نوع من الاستدراج الأنثوي الذكي، تتعلم به ممارسة فعل (القتل) الرمزي بالكتابة، من الذي سجنها وقتلها في التاريخ الثقافي العريض وفرض عليها شروطه وقوانينه "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وتنتهي من الأشخاص، الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلائنا بهواء نظيف"(6) وهنا صوت الراوي المذكر، ينزاح عن المركز ويكتفي بالتقديم، وإدارة الكلام "يومها تذكرت حديثا قديما لنا، عندما سألتك مرة.. لماذا اخترت الرواية بالذات وإذا بجوابك يدهش.

قلت يومها بابتسامة، لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: "كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض، كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة، هكذا على أكثر من جثة»(7)

لا يعرف الراوي كل شيء على الشخصية، وإلا لما أصيب بالدهشة من جوابها، لقد اكتفى بطرح السؤال، لا من أجل تنشيط حوار بينه وبين البطلة/ حياة، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه حقا، ويشغل مداركه وحواسه، ولهذا كان مبهورا بها، غير منتظر لهذا الجواب.

ودلالة أن الملفوظات في هذا المقطع، محملة بإشعارات جمالية توحي بصوت المؤنث(ترتيب/ أثاث/ نفض/ نوافذ) وصورة نوافذي مغلقة، استعارة مكنية توحي بالوجدان والقلب، تؤكدها كلمة (أعماقنا)، وهو معجم متشبع بروح الأنثى متعشقة للنفص، والترتيب وبما أن الذات كاتبة مبدعة، فهذا الفعل معادل موضوعي، لعملية الإبداع الفني التي تقوم مقام ترتيب البيت لدى الأنثى العادية.

والراوي يتذكر ويسرد الحكاية، ويترك مسافة، بينه وبين الكاتب، وبينه وبين الشخصية، هو حاضر وشاهد، وفي علاقته بين الأول والثاني، يريد أن يحتفظ بصوته مستقلا، لا يريد أن يكون الكاتب الذي سقط ذاته على من يروي عنهم، ولا يرغب في الذوبان من هم موضوع سرده، يرغب في البقاء على الحياد(8)، ولا ينفرد بالقول بعيدا عن الشخصية، التي يحكي حكايتها، أنها تطل معه من نافذة واحدة، ويعطي لها الفرصة المشاركة بالصوت أو بالسكوت «وأضفت بعد شيء من الصمت... في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما.. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت، ووحدة يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه...(9) فإن كانت شهر زاد قد سيطرت على السرد، ورواية الحكاية، في ألف ليلة وليلة، وكانت براعتها في فن القول منجاة لها ولبنات جيلها من القتل، بينما تنهض «كلمة» هنا كمعادل موضوعي للحياة والخلود، يختفي هذا المدلول هنا، ليظهر النقيض (الكلمة= الرصاصة)، (الرواية=القتل).

وكانت رواية ذاكرة الجسد منازلة على طريقة الفرسان، وجها لوجه، رصاصة مقابل رصاصة، الراوي خالد بن طوبال، يحكي عن حياة، الكاتبة، وعن روايتها منعطف النسيان، وكرد على النسيان، تنهض الذاكرة، كشاهد على اختلال المعايير لأن بالذاكرة نعيد صياغة الواقع، ووضع أفعال الآخرين موضع مساءلة. والتفسير وفق المنظور التاريخي، ينعش الراهن المعاش بما يحمل من قيم وأفكار وإنجازات.

يفضح الراوي خالد الهوية المتوارية للمؤنث المتخفي وراء حجاب اللغة، «أم تراك لبست القناع، فقط لترويج لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها "منعطف النسيان" بضاعة قد تكون قصتي معا، وذاكرة جرحى»(10)، يحمل هذا النص تعارضا ضمنيا بين النسيان/ والذاكرة وتبرز سلطة المؤنث وخصوصيته، وإن لبس قناع (الذكورة)، واستعارت صوته، وهذا ما وهب السلطة السردية نكهتها المميزة(11) بين الخفاء والتجلي، والنسيان والذاكرة، القتل، والخلود، تبرز الذات الكاتبة، من خلال العلاقة بين الثنائيات المتعارضة، وقد أخبرنا بذلك الراوي من قبل، (خلق لغة على أساس تناقضك)، والتي جعلته يتحدث، ويحلم ويفكر، ويحب، ويتذكر، على مقاس اللغة (المؤنثة)، والذات الكاتبة تتدخل ولكن دون ضجيج، وتحكم في السرد في الجلاء، وهي بصوت الراوي، تعيد تقسيم الأدوار، وفق إيديولوجيا أنثوية، ودون الحاجة إلى صوت، وفي ذلك دلالة على ارتكابها في حقه القتل المجازي، بالكلمة/ الرصاصة، من مسدس كاتم الصوت، وهي بهذا الصنيع، تزيحه عن المركز الذي احتله وقتا طويلا «تتأسس الرواية -إذن- من وقت مبكر على فكرة كسر الفحولة، حينما كان خالد محاربا في الجبهة، ويملك جسدا كامل الأعضاء، والزمن الثاني زمن الرجل الناقص، حيث صار بتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد، يخرج فيه الرجل من الفحولة، ذات السلطان المطلق، واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقات نسبية مع الأنوثة، وتحدد شروط الواجهة ومجالاتها، داخل نص مشترك يشترك فيه الرجل مع المرأة في الكتابة>>(12) فبينما كتبت البطلة/ حياة رواية معطف النسيان، كتب الراوي/ البطل خالد رواية ذاكرة الجسد، «أنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سلاح تعلقك بي، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرات في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه. أنت التي تعلقتي بي لتكتشفي ما تجهلينه.. وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه... أكان ممكنا لحبنا أن يدوم؟»(13).

الراوي في هذا النص يعلم أكثر من الشخصية، تفاصيل خاصة بطفولتها، ولأنه كان رفيق والدها في الجهاد هي تطمح إلى حبه لأنه يمثل لها الذاكرة، وهو يطمح إلى حبها لأنها تمثل له النسيان، نسيان خيبته وفشله في المعركة التي انهزم فيها مبتور الذراع، ونسيان أنها وصية حتى لا ينسحب مهزوما من ساحة العشق.

وأهم في الأمر أن شخصية خالد الراوي، تكاد تتماهى مع شخصية البطلة/ حياة/ أحلام، التي انتقلت من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية، وهو أيضا تحول من الرسم إلى كتابة الرواية/ الأولى لنسيان يطلب ذاكرة، والثانية، لذاكرة تطلب نسيانا.... فكانت مبارزة روائية فريدة، كيف يمكن أن تنتهي علاقتي الاستثنائية بحياة إلى مبارزة بالقتل بواسطة الروايات؟(14). وهو سؤال ملح يكتنف النص الروائي في أكثر من موقف كلامي.

يتصدر الراوي خالد بن طوبال للحكي، وهو الذي يضع مسافة نسبية بن الكتابة وبين المتلقي، أي بين الكاتبة وبين تاء التأنيث التي تريد التملص منها، حتى لا تظهر الرواية وكأنها رواية ذاتية، لسيرة الكاتبة، «غير أن أحلام التي تظهر من الباب لكي تصرف الأنظار عنها، تعود من النافذة بطريقة أخرى... ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطلة روايته التي اسمها «حياة»، هو ليس كذلك في الواقع، لأن اسم حياة هو مجرد شيفرة»(15). وبين أحلام (الابنة)، وحياة (العشيقة)، يعيش الراوي البطل، ازدواجية، وتمزقا، ويعلوا أصواته وينخفض بين الحوار، والمناجاة، وتلبس الحبيبة أكثر من لبوسي فهي الأم، وهي الوطن، «يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن»(16). إنها أكثر من امرأة، وأكثر من أنثى، وأكثر بكثير من مجرد حبيبة، إنها مدينة.

ويمكن أن نخلص إلى أن الراوي في ذاكرة الجسد، يهدف إلى زعزعة مفهوم الراوي البطل المهيمن على السرد، وتكسير معنى البطولة التقليدي، الذي سيتأثر الراوي/ البطل، بكل مكاسبه المعنوية والمادية، بشكل مطلق، وخالد بن طوبال، بعيدا عن المثالية في شخصيته، على العكس تماما، يتقدم أنيثا في صورة متناقضة، تعاني من عطب شديد، نفسي وجسدي، وصعوبة في التواصل مع الآخرين، بداية لهروبه من وطنه الذب بذل في سبيل دمه، وجزء من جسده ثم عجزه أمام المرأة التي يحب، فلم يحافظ عليها كابنة ولم يحصل عليها كزوجة، «بنية هذا النمط هي بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التمسك والانسجام أو هي توحي بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها تتفكك، وهي في هذا لا تنموا نحو غاية لها، تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها وأسئلتها، كأن القراءة تستكملها، أو كأنها كتابة تمارسها القراءة»(17).

هذا القلق والارتباك الذي يظهر لا يشوش بنية السرد بل نتاج عن ازدواجية الراوي/ البطل، في مساره الحافل بالتناقضات، وصوته الذي يرتفع ويجلجل وهو يدافع عن المبادئ والقيم التي حارب من أجلها المجتمع الفرنسي ثم ينخفض ويخرس أمام الانهزامات المتكررة التي توجهه في حياته وعلاقته بالآخر حتى يظهر لنا بلا موقف، بلا غاية، مسترسل في مناجاته، وهاربا من الواقع، بالرسم أولا ثم بالكتابة ثانيا وهو في عز نقمته على قران حبيبته بأحد مرتزقي الثورة يحضر العرس ويباركه بصمته، بالفعل نلتمس في هذا النمط استهداف تقني لإسقاط الحصانة من الراوي/ البطل فلا هو يستأثر بفعل القص، ولا بانتباه القارئ، ولا هو وحده محور الأفعال، وبؤرة الأحداث بل ينهض بالموازاة لموقعه، موقع آخر مشارك هو شخصية البطلة أحلام/ حياة كطرف يحفظ توازن البنية السردية وبما أن قوام الحكاية يتأسس معظمه على صوت راو يتذكر، متنقل بحرية في الزمان والمكان بين ماض مجيد، وحاضر مشوه، وآفاق مسدودة، بين فرنسا الاستعمار تحتضن موهبته وتعترف به كفنان، ووطن يعيش فيه غربتين غربة إنسان معطوب في جسده وغربة فنان محاصر في وجدانه وروحه ولهذا نجد تراسلا فنيا بالغا بين الشعر والقصة(18) وتوليفة خاصة لموسيقى

كلمات، منتقاة بعناية وصدق، ولهذا كثيرا ما يشبه الكتابة المفتوحة أو نوع من تحطيم الحواجز وبين الأجناس وهي سمة جمالية خاصة بلغة الأنثى «لست حبيبتي...

أنت مشروع حبي للزمن القادم،

أنت مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم... أنت مشروع عمري الآخر في انتظارك... أحبي من شئت من الرجال واكتبي ما شئت من القصص...

وحدي أعرف قصتك التي لن تصدر يوما في كتاب، وحدي أعرف أبطالك المنسيين، وآخرين صنعتهم من ورق.

وحدي أعرف طريقتك الشاذة في الحب، طريقتك الفريدة في قتل من تحبين... لتؤثثي كتبك فقط»(19).

يحضر الراوي/ البطل بشكل مأساوي وبنبرة مأساوية، وبنبرة خنسائية البكاء ممزق الفؤاد، يخاطب الحبيبة، بنبرة عالية الغضب، يدعي فيها حقه المشروع، في امتلاكها لأنه وحده يملك أسرارها ومفاتحها.. وتيرة الصوت متسارعة، وعالية الانفعال والتوتر، تعود إلى الاتزان والتعقل في مقطع آخر، لدرجة الشعور بالتناقص بين الصوتين، وكأنه ينهض صوت الراوي من موقعين مختلفين، «ألم أكن متحرقا إلى قراءة بقية القصة، قصتك التي انتهت في غفلة مني، دون أن أعرف فصولها الأخيرة، تلك التي كنت شاهدها الغائب، بعدما كنت شاهدها الأول، أنا الذي كنت حسب قانون الحماقات نفسه، الشاهد والشهيد، دائما في قصة، لم يكن فيها من مكان سوى لبطل واحد»(20). وهنا يظهر للعيان طبيعة الراوي في هذه الرواية، هو شاهد على الأحداث، ومشارك فيها، ولكن غير مستأثر بالمعرفة وغير مهيمن على السرد، يتأرجح صوته بين المناجاة والحوار.

يعيش أزمة نفسية عميقة، على كل الأصعدة، يحاول الخروج منها بالتعبير عنها بالكتابة، كنوع من التعويض عن العجز والفشل، والخيبة، وفي كل ذلك إشعارات نفسية لروح الأنثى، ومعاناتها، وطريقتها في إثبات الذات وتأكيد الحضور، بالأدب والكتابة، كنوع من السباحة ضد التيار، أو السير الحثيث في مكان ملغوم، ومن هنا ننهي إلى أن الكاتبة نجحت إلى حد ما في لبس قناع مذكر، لإخفاء هويتها، وإقناع المتلقي وإيهامه بواقعية الأحداث(21)، لكن كان قناعا يشبه في بلاغة القول، الاستعارة المكنية، فقد تركت بعض العلامات(بقصد أو بدونه)، أو لوازم دالة على هوية المؤنث في النص، والأمر يضفي نوعا من التباهي بين "لغة النص ونسيجه، وبين النساج صاحب الصنعة"، حيث تظهر بصمته وهويته الخاصة، مهما اجتهد لإخفائها أو التنصل منها.

وضمير المتكلم (أنا) متماهي في ضمير المخاطب (أنت)، وكأن الذات المؤنثة الممثلة للمروي له (أنت)، ما هي إلا الراوي (أنا)، هذه الذات التي أعلت القطيعة لزمن الضعف، والاستصفاف، والرقة والاسترقاق، والرومانسية الحالمة، وأعلنتها حربا وانتقاما، ووظفت الراوي (أنا) المتكلم المذكر لحساب شرعتها في الجريمة والقتل، والثأر العنيف كنوع من الحماية والوقاية من العنف الملاحق للأنثى على مر التاريخ وكأن استلابها للراوي المذكر واستعماله ضمن قوانينها وشروطها اللغوية، كرد عنيف ضد تاريخ الاستلاب، المفروض على المرأة «ويمثل ضمير «أنا» المذكر امرأة «الأنت» وما ضمير «أنت»، في نهاية الأمر إلا قناع «الأنا» المؤنثة»(22)، وهو نزوع للمراوغة السردية، بلعبة الضمائر بين (أنا وأنت) الذي يؤكد في النهاية، هوية المؤنث، وحضورها في النص الروائي النسوي.

-2- فوضى الحواس/ التباس الراوي

تعد رواية فوضى الحواس، الجزء الثاني المكمل لرواية ذاكرة الجسد، والملفت للنظر هو قدرة الكاتبة على توزيع نمط السرد، من خلال تغيير الراوي.

الراوي/ البطل في ذاكرة الجسد هو خالد بن طوبال، إنما فوضى الحواس، الرواية/ البطلة في حياة/ أحلام، بطلة ذاكرة الجسد، تروي بضمير المتكلم «أنا» ولكن تستهل الرواية، بضمير الغائب(هي)، وتروي عن (هو)، عاشق مجهول، كتشفير للأحداث، وإثارة للمتلقي، لإكمال القراءة، «عكس الناس كان يريد أن يختبرها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء، عن جوع، أن يربي حبا وسط الألغام الحواس هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان، كي تقاوم نظراته»(23).

ونكتشف بعد بضع صفحات "أن البطلة الكاتبة تتحدث عن قصة كتبتها، و(هو/ هي) ما هما إلا بطلا القصة، لننتقل فيما بعد برواية بضمير المتكلم ولعب دور الراوي الشاهد، الذي يشارك في الأحداث دون هيمنة على أقوال وأفعال الشخوص «قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع، أن تكون الرواية، اغتصابا لغويا يرغب فيه الراوي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل اعترافات والأقوال التي يريدها، لأسباب أنانية غامضة لا يعرفها هو نفسه، ثم يلقي بهم على ورق أبطالا متعبين مشوهين دون أن يتساءل، تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام لو أنهم منحهم فرصة الحياة خارج كتابه؟»(24)، من هنا تبدأ المغامرة نوع من الاندماج بين الحقيقة والخيال، بين بطل من حبر، وبطل من دم في فوضى الحواس وتداخل يوحي بالدهشة والإثارة، «كيف لي بعد الآن، أن أكون الرواية، والرواية لقصة هي قصتي والروائي لا يروي فقط، لا يستطيع أن يروي فقط، لا يستطيع أن يروي فقط إنه يزور أيضا، بل إنه يزور فقط، ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام.

ولذا فإن كل راوٍ يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته»(25) في هذا النص، نلتمس وجهة نظر الكاتبة عن الأدب وافن الراوي على العموم/، وعلاقة الراوي بقراءة، ودور الراوي في الرواية، والتزوير الأفق، الذي تكلمت عنه، ما هو إلا في الصنعة، وقدرة الراوي في إبهام القارئ بالحقيقة وذلك بإلباسها لبوسا مناسبا.

وعن علاقة البيت بالراوي، استلهمت الكاتبة بهذه الفكرة من مقولة بورخيس، الذي فقد بصره «والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه أن يصف له لو الأريكة وشكل الطاولة فقط، أما الباقس فكان بالنسبة إليه (مجرد أدب) أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته كيفما شاء، عندما تعمقت في منطقة، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بالأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، وقصد إخفاء الحقيقة تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة تفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنبويا تضليلية، حد اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهرية، لذا تعلمت لأحذر، الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل، أنهم يخفون دائما أمرا ما! تماما كما يحلوا لي أن أتسلى بالقراء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتك الأريكة، التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل وأنا أبحث عن قارئي، ويدلني أين توجد الطاولة والأريكة في كل كتاب»(26).

وتواصل الكاتبة في تأكيد فكرتها عن الرواية، معبرة بالصورة التشبيهية التمثيلية، و(الرواية) المشبه=(شقة) المشبه به، كيف ذلك؟، كما يحتفل الروائي بأجواء روايته وتفاصيلها الداخلية مقدما ومؤخرا، يصور المشاهد، ويوزع الشخوص، ويراقب الأصوات، ويضبط الحركة، ويوجه التطور الدرامي، ونمط السرد، أيضا صاحب الشقة يهتم بالستائر، والسجاد، ولون الجدران، والأرضيات، والثريات، والفوانيس...إلخ <حيد أن المفارقة في بينية هذا التشبيه، لا تكمن في طرافة المضاهاة بين طرفي التشبيه فحسب، إنما في اقتران المسكوت عنه بـ(الأريكة) و(الطاولة) اللتان تخرجان من منظومة النص الآخر لتؤثثا بيئة

الصورة، ولم تأت هذه الصورة البيانية ساكنة، رغم أنها نقلت إلينا مشهدا يكاد يكون فوتوغرافيا باهرا، بل إنها تستمد ديناميكيتها من حيرة القارئ، وهو يرود بمخيلته تفاصيل الخطاب الروائي المحبوك، بحثا عن المفاتيح التي تجعله يفك شفرات النص بمهارة>>(27)، وإلى جانب ذلك تلتبس الرواية بالكاتبة، والكاتبة بالرواية بشكل واضح، وكأنها بهذا الالتباس تؤكد لنا عدم هيمنة صوت الراوية على السرد، وهو في الأساس ينشأ من التركيب اللغوي، أو الصياغة الأسلوبية.

لتصبح حياة بطلة رواية ذاكرة الجسد، راوية لرواية فوضى الحواس وملتبسة مع الكاتبة (أحلام)؛ فتتداخل الأصوات بداية وهي تكتب قصتها من مخيالها الأنثوي، لتصبح تلك القصة القصيرة نواة لرواية بأكملها، يتداخل فيها الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، البطل فيها قارئ لكتاب ذاكرة الجسد؛ يقع في حب الكاتبة، ويدخلها في مغامرة عاطفية، متقمصا شخصية خالد بن طوبال، ويفقد ذراعه أثناء تصوير أحداث أكتوبر 1988 برصاصة طائشة <حتراني فقدت ذراعي فقط، لأمنح الحياة، ترف مطابقتها للرواية، أم لأمنح الأدب، هو مواصلة قصة في الحياة أدركت الجواب عندما التقينا، لقد تواطأ الأدب والحياة ليهديا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال، بحيث لم يحلم بها قارئي وكاتبة قبل اليوم، أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصتنا لأنها أغرب من أن تجرؤ على تصورها في كتاب»(28).

في هذا المقطع يتحول المروي عنه (البطل) القارئ العاشق إلى راو، ويتصدر للحكي، وكأن الرواية لا تريد أن تتدخل ونستأثر بالحكي، ويحدث أن نلمس تناوبا في الكلام فتتداخل الأصوات، صوت الكاتبة، صوت الراوية، صوت البطل، فحياة/ أحلام، ليست رواية لفوضى الحواس كما لوهمنا القص، بل هي شخصية متبادلة مع الصوت الكاتبة، وفي كثير من المقاطع، يتراجع الكاتب الروائي إلى حدوده ككاتب، يبقى تمايز عن الراوي، ويقنع بدور الشاهد.

وهكذا يلتمس صوت الكاتبة بالرواية في هذا النص فيصعب علينا معرفة من المتكلم؟

«كنت أعتقد أن الرواية هي فن التحايل، تماما كما أن الشعر هو فن الدهشة، ولم أفهم كيف كان هذا الرجل الذي لم يكن مهيأ لدور الشاعر، ولا الدور الروائي، تمكن من إدهاشي والتحايل على كل حواسي إلى حد جعلني أمية أمام الرجولة. كيف دون أن يدري، كتب هذه القصة على قياسي، في هذا الكتاب الذي غير نافية أكثر من مرة، أما كنا وأدوارنا كيف أصبح ذلك الصديق الغائب، فجأة هو البطل الرئيسي»(29)، وأيضا ما أن تنسحب الرواية قليلا حتى يتقدم ويحكي، بل ويستأثر بالحكي «وقبل أن أنطق القول:

-أتدرين... مع الخيول الوحشية، الأصعب دائما هو لحظة الاقتراب منها، أما ترويضها بعد ذلك فهو قضية وقت ولهذا أوجد رعاة البقر، لعبة الفيديو، التي يتناقشون فيها على عدد الدقائق التي يبقون فيها على ظهر الحصان وحشي، قبل أن يرمي بهم أرضا، لتتهشم عظائمهم عند أقدامه، ففي دقائق قدير بحون حصانا، كما أنهم قد يخسرون حياتهم في دقائق.

– ثم واصل وهو ينفض دخانه ببطء في المنطقة دون أن تغادر في نظراته.

ولذا عكس ما تتوقعين، لم أربحك في موعدنا الأخير، وإنما في موعدنا الأول، في تلك الدقائق القليلة، التي سألتك فيها، وفي مقهى «الموعد»، إذا كنت تسمحين لي بالجلوس، وكنت على وشك أن تقولي «لا» وكأنك قلتي «طبعا»، ولم أكن أملك بعد ذلك شيئا سوى حب الكلمات لأطوقك به، وأوقف جموحك الفطري يومها فقط، جربت رعب الاقتراب من فرس»(30).

تشكل هذه الملفوظات عبر تشاكلها، مقاطع سردية وصفية، لتكون لعبة رعاة البقر مفتاحا دلاليا، يكشف رؤية البطل إزاء (الأنا) الأنثوية، ويعكس قدراته على ترويض الفرس الجموح، من أول لحظة. وهذا البطل على يقين من انقياد حياة

إليه كل الانقياد، والدلالة على ذلك الصورة التشبيهية التمثيلية (أطوقك بحبل الكلمات)، وأيضا من خلال الانزياح الاستعاري في (أوقف جموحك الفطري) و(جربت رعب الاقتراب من فرس)، وأيضاً <<رغبة المخيال الروائي في رفد الخطاب بجلبة صهيل الخيل، وحركتها العنيفة الرافضة للانقياد، وهي حركة من شأنها أن تمنح النص أبعادا تتأرجح بين الموت والحياة>>(31)، وقد يبتعد صوت الكاتبة، كي تعطي قصة للمروي له، فيتكلم ويعبر بحرية فائقة، ويلتمس صوت البطلة الراوية (حياة)، وهي محاولة للبقاء على الحياد، كشاهد على الأحداث الراوية/ البطلة أنثى تعرب عن هويتها الأنثوية، وتعيش هذه الحقيقة من النخاع إلى النخاع، أن رواية فوضى الحواس، مختلفة عن ذاكرة الجسد في إشهار هوية الراوي، وإظهار صوت المؤنث، أكثر ما يكون الإشهار، وتأكيد خصوصيته الأنثوية لا تخفى فبينها رواية ذاكرة الجسد، الراوي المذكر هو الذي يحكي عن الأنثى، في فوضى الحواس، الراوية المؤنثة هي التي تحكي عن البطل المذكر، وتلحق بعيدا في تصوير وتشخيص هوية المؤنث في النص، باستدعاء، شخصيات نسائية دالة على العمق الفكري لهذه الخصوصية عن قصد واختيار «وكما كليوباترا، التي وضعت كل زينتها وتعطرت، وارتدت استعدادا لموتها، ذلك الثوب الذي رآها أنطونيو لأول مرة... مثلها تجملت، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعود أن أترك زره الأخير مفتوحا، وأضع معه زنادا أسود، يسد الخصر، ويرسم استدارات الأنثوية... قطعا لم أكن أرتدي الأسود حدادا، كنت باذخة الحزن لا أكثر، باذخة الإغراء، مفرطة التحدي» (32).

تتداخل ملامح كليوباترا مع ملامح الراوية/ البطلة، في موقفين متشابهين لدرجة التوحد، بين الفجيعة والحداد على الذات، أو بين طقوس تجميلية استعدادا لذلك.. فكليوباترا المهتمة دائما بجمالها وأناقتها، لم تحس التجمل حتى في لحظات انتظارها للموت والأفعى تدب على جسدها الغض، وحياة الراوية/ البطلة، تتعطر، بعطر حبيبها بطل القصة، وتلبس الفستان الذي رآها تلبسه لأول مرة وهي ذاهبة لتشييع جنازته وكأنها تستعد لموعد عاطفي معه.

وفي ذلك تأكيد على خصوصيته لغة الراوية، المتكلمة «فما يتصف به الجنس الروائي أو يتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن على اللغة، فيما تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلم.

فإذا كان الموضوع الخاص للجنس الروائي، هو الإنسان المتكلم، وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغة خاصة من لغات التنوع الكلامي، فإن المشكلة، المركزية الأسلوبية الروائية، ممكن صياغتها على أنها مشكل التصوير الفني للغة، مشكلة صورة اللغة»(33)

وهذا ما نجده مجسدا أمام بلاغة الصورة التشبيهية واستدعاء ملامح (سندريلا) المعروفة في الدائرة الشعبية، ليتكلم البطل عن الفستان الأسود، ويتقدم صوته، منعكسا على وعي الرواية/ البطلة، لها هي التي قدمته للكلام، ولها كل صلاحيات الإدارة والتنظيم.

«رحت ابحث عن الموضوع، استدرجه به إلى الكلام، وقبل أن أنطق، قال وهو يتأملني:

– أحبك في هذا الثوب... الأسود يليق بك.

– حقا.

– حقا، أكثر من هذا اللون، أحب المصادفة التي جعلتنا نلبس اللون نفسه أيضا، مازلت أذكر لك الثوب الذي كنت ترتدينه، يوم رأيتك، أول مرة، حتى أنني كما في قصة الأمير، الذي لم يبق له (سندريلا) سوى حذاء، ليتعرف بع إلى فتاة، لا يعرف سوى مقياس قدمها، أتوقع،

لو رأيت إمرة ترتدي ثوبا من الموسلين، للحقت بها متأكدا، من كونها أنت»(34).

هل هناك من لقاء بين سندريلا/ وحياة وبين الحذاء/ الفستان الأسود، الأكيد هو الهوية الأنثوية، ودلالات السحر والفتنة التي ترشح من هذه الصورة الفنية المستقلة، مع سابقتها والمشتركة معها في الفستان الأسود، وكأن به شفرة تعمدت الكاتبة، تكرارها لأنها ترتكز عليها في رواية عابرة سرير، وهي تورية تؤدي بنا إلى خصوصية اللغة الأنثوية، وما توحي إليه من دلالات الثوب، على اللبوس، من أجل لإبهار والفتنة.

عابر سرير/ انشطار الراوي

تعد رواية عابر سرير تكملة لمسار أحلام مستغانمي الروائي، فهي مؤثثة بالأثاث نفسه، فلا نجد اختلافا في المحور العام للعمل، ولكن الفرق في تنظيم وتنسيق هذا الأثاث، وأيضا في التعبير الفني والجمالي عن هذا المحور الواحد والمستمر، من ذاكرة الجسد وفوضى الحواس إلى عابر سرير.

والأمر يعود للراوي، لأنه مسئول عن تغيير طبيعة السرد، وتأطير الرواية، وتنظيم أثاثها، وإدارة حركة الشخوص، أقوالها وأفعالها، المروي له في ذاكرة الجسد، حياة/ أحلام، تأخذ دور الراوي في وفوضى الحواس، والمروي له في فوضى الحواس المصور الصحفي، يصبح هو الراوي في عابر سرير.

إننا أما نوع من التناوب على الحكي، أو التوالد الحكائي من رُحم كل حكاية، تولد حكاية جديدة، متصلة بالحكاية الأم، ومفارقة لها في بعض التفاصيل. ربما يعود ذلك طبيعة المرحة التي تعطي هذه الثلاثية، مرحلة هزيمة وتقهقر، واختلاف في معايير «فجاء الخطاب مفككا غير مستكين إلى النهايات، غير مطمئن إلى التخمينات، بل مشاكسا عنيفا، مدمرا للمنطق الدرامي، منشئا منطقة الخص الجديد وهو المنطق العقلي العملي، الذي يخضع عملية القراءة، وعملية التواصل، والفهم، والإفهام إلى القياس العقلي، والعمل على صعود القارئ إلى مستوى الكاتب»(35).

وهذا يصدق على الثلاثية، وكأن بها رواية واحدة، تعتمد على حكاية مركزية، ومنها تنبثق حكايات فرعية، والراوي ينتقل من المركز، أي من الحكاية الأم- إلى الحكايات الفرعية. وينهض الراوي من نظريات متعددة، إلا أنها أطراف وعناصر مشدودة الرحمي إلى الحكايات الأم.

يروي الراوي في ذاكرة الجسد، بضمير المتكلم (أنا)، المذكر للمروي له البطلة المؤنثة، لتعود في فوضى الحواس، تروي بضمير المتكلم (أنا) المؤنث، ليأخذ الكلمة المروي له المذكر ويروي بضمير المتكلم (أنا) في رواية عابر سرير.

تبدأ الكاتبة بتذكير الراوي وتنتهي إليه، وبينهما ينهض موقع الراوي المؤنث، ويعد أيضا القاسم المشترك في الثلاثية، سواء كان الراوي مذكر أو مؤنث. فإن الكتاب واحد، غير متعدد، والمحور يزداد تركيزا كلما توغلنا في لغة الثلاثية، إنه خطاب يحمل هوية المؤنث، يريد التأسيس لكتابة مغايرة للسائد والمألوف، والعادي، إن كان ظاهرها عشق وحب بين طرفين متباعدين، فإن الباطن معقد، له علاقة بالكتاب والذاكرة ودلالة الجسر المقرر في الثلاثية، توحي بالرغبة في التواصل، بعد تمزق وشتات، تواصل مع الذات، تواصل المرأة مع الرجل الآخر، تواصل الشعوب مع حكامهم، تواصل الوطن مع أبنائه... إلى آخره، تواصل الجزائري العربي مع (الغربي)، ممثلا بفرنسا.

والجسر نوع من النضال للأفكار، بدل الصراع والقتال وسفك الدماء، «هو الذي كان يعكس أسئلته جسورا وأبوابا»(36) الضمير هو يعود على زمان الرسام التشكيلي، يتعرف عليه (الراوي) في المستشفى وهو يصارع الموت، وإذ به خالد بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد، موجود كشخصية حقيقية في الواقع، ورغم أنه من جيل بعيد عن

جيل الراوي إلا أنه يتقمص شخصيته، بدرجة التوحد، وينتحل اسمه ويستحوذ على حبيبته، وأشيائه، مادام القاسم المشترك بينهما هو جسد بذراع واحدة، وحب امرأة واحدة.

ومن شدة صدمته في موت الرسام، تراه ينقلب على الجسور التي توحد معه عشقها، إنه نوع من الرثاء «بالغباء الرجل، بينما يعقده جسرا، وما يعتقد الجسر أنها لوطن ثمة جثتك، فالجسر لا يقاس بمدى المسافة التي تفصل طرفي، بل بعمق المسافة التي تفصل عن هويته. عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيرزيف، ذلك أنك منذور للخاسرات الشاهقة بفرق ارتفاع أحلامك، نحن من تسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه. شعاراته مشاريعه.. كتاباته.. لوحاته.. وصعد بها لاهثا حتى القمة كيف تدحرجنا بحمولتنا، جيلا بعد آخر، نحو منحدرات الهزائم؟(37)، وكأنه ينهي نفسه وهو ملا يزال يمشي على الأرض، ودلالات الجسر تعطي أبعادها على لسان الراوي، إنها أهوال وخاطر الهاوية و(وطن) ممزق الأوصال، وأبناؤه خيلقون بأنفسهم من أعلاه فرارا من أنماط المتعددة للموت، أبسطها الموت بالإحباط والفشل، واستدعاء الذاكرة لشخصية (سيزيف)، تحفل بمحمولات، تغذي الإحساس بمرارة الخسارة بعد جهد مضني، ومتواصل، ودون طائل. فهو محكوم بحمل الصخرة والسير بها في مرتفع شاهق. والنزول وإعادة الكرة من جديد، دون نتيجة، أو غاية، وفيها مقابلة فنية جميلة، بين الجسر الذي يصل بين الطرفين المتباعدين، وبين مهلك السقوط إلى هاويته السحيقة. وفي موقف آخر يتقدم إلينا الراوي، يعرفنا بنفسه، في صورة تشبه الرثاء السابق الذي قاله في حق الرسام التشكيلي، متأثرا بموته «كنت رجل الخاسرات الاختيارية، بامتياز»(38).

إنه يرثى ذاته ويبتعد الراوي قليلا، عن الكتابة، ويضع مسافة بينه وبينها، ليعود من جديد ليتماهى معها، يشكل بظهر صوت المؤنث، متغلغلا في نبرات صوت الراوي المذكر(39) «ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب، مراقصة قتلاها؟ أتلك النار التي خسارة بعد أخرى، أشعلت قلمها بحرائق جسد على الإطفاء؟ أم هي رغبتها في تحريض الريح بإضرام، النار في مستودعات التاريخ التي سطو عليها رجال العصابات»(40).

ومن خلال هذا اللفوظ يظهر صوت أحلام الكاتبة إذ تقول «ثمة كتب عليك أن تقرأها قراءة حذرة. أفي ذلك الكتاب اكتشفت مسدها مخبأ بين ثنايا ثيابها النسائية، وجملها الموازية القصيرة؟. لكنها كانت تكتب، لتردي أحدا قتيلا، شخصا وحدها تعرفه، ولكن يحدث، أن تطلق النار عليه فتصيبك، كانت تملك تلك القدرة النادرة على تدبير جريمة حبر بين جملتين، وعلى دفن قارئ، أوجده فضوله في جنازة غيره، كل ذلك يحدث أثناء انشغالها بتنظيف سلاح الكلمات»(41).

هذه الفكرة عبر عنها راوي ذاكرة الجسد(2) ورواية فوضى الحواس(3) ويحكي الراوي في عابر سرير من خلفية مهنته فهو مصور وليس كاتب. «إن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت، بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب. كمصور يتردد في اختيار الزاوية، التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزاوية العريضة لحقيقة»(42)

وبذلك نصل إلى فكرة الحوارية، أو التعدد اللساني وهو «خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب، وهو الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت، إنه يخدم، بآن متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين، بنية مباشرة –هي نية الشخصية التي تتكلم، ونية– مكسرة– هي نية الكاتب مثل هذا الخطاب يشتمل على صورتين، وعلى معنيين، وعلى تعبيرين، فضلا عن ذلك، فإن الصوتين مترابطان حواريا وكأنهما كان يتعارفان، (مثلما يتعارف ردان في حوار، ويتشيدان داخل تلك المعرفة المتبادلة،

وكأنهما كانا يتحدثان سويا إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائم ذو حوار داخلي»(43).

هكذا تتحول الكتابة في هذه الثلاثية، إلى فعل خلاص، أو تطهير ينقذ الذات الأنثوية المقهورة، ضمن الوأد الفكري والروحي الذي ظلت رهينته ردحا طويلا من الزمن، وسواء كان الصوت للراوي المذكر، أو للراوي المؤنث، فإن هذه الثنائية الصوتية (مذكر/ مؤنث) تكاد تسيطر على منطق السرد، لدرجة لا يمكن الوصول إلى نقاط فاصلة، وحدود واضحة، وكأن براوية عابر سرير، مراجعة وتركيز لما جاء في الروايتين ونوع من تصفية الحساب، بشكل جامع، إذ تحتضن ثنائيات متضادة، (الحياة/ الموت)، (الحب/ الكره)، (الكتابة/ الانكتاب)، (ذاكرة، نسيان)، (وطن، اللاوطن)، وفاء/ غدر) الخ، وكلما توغلنا في القراءة داهمتنا أسئلة هاجسة، من يقتل من؟، ومن يكتب من؟، من يتكلم في النص؟ «أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل، تمر من دون أن تلتفت، تيمتني امرأة تحتضنها أوهام من الخلف، ولهذا اقتنيت لها هذا الفستان الأسود من الموسلين، لسبب شهقة الفتحة التي تعري ظهره وتسمرني أمام مساحة يطل منها ضوء عتمتها»(44).

يبرز الراوي المذكر هويته (أنا الرجل)، ولكن يستبطن أغوار (الكاتبة) التي تطارد الفكرة، وتحتضن الحقيقة الهاربة من الخلف، وكي تمسك بها اقتنت لها لباسا فاخرا (الفستان الأسود من الموسلين)، أي الصيغة الفنية المبتكرة، والتأطير الذي تظهر فيه هذه الرواية، فالفستان الأسود الفاخر ما هو إلا رواية مبتكرة كتبت بالأسود، وزيادة في الإغراب والدهشة تتعمد الكاتبة الإثارة والإبهار في ترك بعض الفجوات، ونقاط الضوء (فتحة الفستان)؛ فالثوب (اللغة) الفخمة المفتخرة، وجدت لا للتغطية، بل للكشف، وهو في هذه الحالة أكثر إثارة، وفتنة، ولأن فتحة الفستان هي منطقة في الكلام، مستشفة ومباحة التكشف والعري، <<تتحول هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعدا من أبعاده وليس إلى مجرد مجاز لغوي، أو استعارة، أو أتورية>>(45) وهناك بعض الاستعارات الجمالية، التي تمت بصلة إلى هذه الفكرة تقول رواية فوصى الحواس «إلا أنها أول مرة أطل بها من نافذة الصفعة لأتفرج على جسدك، أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات»(46).

وهي ترى اللغة نافذة تطل بها على الضوء، وتخرجها من العتمة إلى النور، وتجسدها لحافا يحميها، وغطاء يدفيها، وأيضا، تصرح الراوية الملتبسة بالكاتبة، عن نفسها فتقول: «أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد، وجمل القصيرة، لا تغطي سوى ربتي الأسئلة»(47) وتبلغ كثافة اللغة، وثراء الدلالة، مبلغا يفوق الإغراب والدهشة وكأن بالنص الروائي، في أسفاره الثلاثة مجاز مثيرا، بين الفن والواقع، وبين الخفاء والتجلي والمغلق والمفتوح «بحيث تنجم الإثارة السردية عن هذه الانتقالات المتكررة، من ظلال الحجب إلى مقادير متفاوتة من الفضاءات المتفاوتة، بشيء من الإكتناه، وشيء من التعريض لإضاءات محدودة تتعمد أن تضل محدودة، لتبقى لا يمكن أن نسميه، شراهة الفضول أو شهوة المعرفة>>(48).

ولهذا يظهر الراوي في عابر سرير يتكلم من خلال قناع لغوي وهو تلك المسافة التي وضعها الراوي (المذكر) بينه وبين شخصية الكاتب من جهة، والبطلة من جهة أخرى وهي مسافة مدروسة فنيا، تعمل أن يظل الراوي المشارك في الأحداث- على الحياد بحيث تستغرق اللغة كل الجهد للتعبير، عن الفكرة في كل موضوعاتها بين البوح، والكتمان، والتكشف والتبرقع، عبر تلك المسافة التي وضعها الراوي، يتحول القناع إلى درجة من درجات البوح، وربما يتحول المباح المكشوف إلى أحد أنماط التبرقع، والأمر له علاقة خاصة بألفاظ يعمل الأديب على إخراجها من دلالاتها القريبة المعروفة، يجعلها تشكل ثوبا فاخرا مفتوحا من الظهر، دلالة على لفت النظر للمنطقة المثيرة، فالكسوة اللفظية، بقلم أنثوي ترمي إلى الجاذبية والإبهار والإثارة أكثر من مجرد عرض أفكار

ويكشف ملفوظ (الشهقة)، عن إيحاء جنسي، يمد بصلة إلى الهوية الأنثوية في الكتابة المفتوحة، والمنفتحة، والمعبرة عن جوع عاطفي، ترغب البطلة (الكاتبة)، إشباعه عن طريق توهم الحب والعشق مع بطل من ورق.

وفي رواية عابر سرير جافظ الراوي على تماسك الحكي، وتنظيم العناصر والوحدات الأساسية، ونجده مندمج في شخصية المؤلف، حيث يتبنى موقف البطلة ورؤيتها للحياة والعالم، لذلك يتخذ تداخله بعدا بتريريا ومنذ البداية يدرك القارئ، انحياز الراوي الواضح للبطلة، فهو يقوم بعملية تبرير لأفعالها وسلوكاتها(49) «لكنها انحت ببطء أنثوي، كما تنحني زنبقة، برأسها بدون أن تخلع صمتها، خلعة ما علق بتخليها من دم وراحت تواصل الرقص حافية مني.

أكانت تعي واقع انحنائها الجميل على خساراتي، وغواية، قدميها عندما تخلعان، أو تنتعلان قلب رجل»(50).

يمجد الراوي (المذكر) الأنثى التي تخلع الرجال كما تنتعلهم. وهو سلوك شهرياري دموي وعنيف، مأخوذ من ذاكرة استلاب المرأة، وبتكرار هذه الصيغة على لسان الراوي، تكرر لذاكرة ذكورية، وكيف لها أن تنتج سواء في كتابتها، أو في انكتابها ذاكرة بعيدة عن ذاكرة الآخر؟ ولهذا البطلة تعاني من عقم مستديم، لأنها لا تبدع إلا في مجال إبداع الذكور وضمن الشروط والقوانين المقررة جيلا بعد جيل.

فهل تملك خلع هذه الذاكرة من ذاكرتها؟ ولهذا جاءت الرواية كشكل من أشكال الثورة على السائد والمألوف وتأكيد وعي الكتابة لدى البطلة المتناهية مع الكاتبة، التي تخوض صراعا عنيفا لنصرة ذاتها، وإخصاب ذاكرتها، واستعمالها للراوي المذكر، استمرارية للخط الذي رسمته في ذاكرة الجسد حيث تنطقه وتملي عليه الكلام، وتهديه الخسارة بامتياز وتنزع عنه السلطة والمحورية.

المعجم المستعمل لهذا الغرض معجم تفوح منه رائحة الحرب والقتال من أول صفحة لآخر صفحة (الخوف، الحذر، الفراسة، المتراس، اللغم، القتيل، الموت، الدم، الاشتعال، الشواء، البشري والمحرقة، الحرائق، البارود، القتل والنار، الرصاص، الذبح الجماجم، الطغاة...) هي مفردات تعكس الواقع الاجتماعي، في العشرية السوداء(الدموية) لأن اللغة نتاج تغيرات المجتمع، وأيضا تخوض بها معارك مجازية لإزاحة لغة الذكورة من المركز، وإحلال محلها لغة الأنوثة، ولكن النتيجة، هي تهويمات، وأحلام يتجسد فيها احتفال الأنوثة باضطهاد ذاتها، وركون وتبعية مستقرة في أفعالها وسلوكها يخبر عنها الراوي بقوله «في الواقع كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة وقطاع طرق التاريخ، ومجازفتها لتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب، ولا أفهم حينها في الحياة، عندما يتعلق الأمر بمواجهة زوج»(51).

إن محاولة الجمع بين النقيضين، أو وضع جسر لوصل طرفين متباعدين، والاحتفال بفوضى التداخل بين الوهم والحقيقة، والواقع والخيال هوا لإطار الفني الذي تنتظم فيه هذه الرواية وساهم في إبرازه بشكل جمالي عمل الراوي بتقنية تبادل الضمائر السردية(52).

يبدأ الراوي الحكي بضمير الجمع (نحن)، وهو ضمير مركب يجمع فيه ذاته وذات الآخر، وتصبح ذات واحدة تنصهر مكوناتهما في بعض «كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، وتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف»(53) .

ينشطر الضمير (نحن) المركب، إلى ثلاثة (أنت) الذي يخاطب بها الراوي ذاته، التي تساوي (أنا) المتكلم «يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطل فتيلة الوقوت، دون أن تتشظى بوحا»(54). وبعد ذلك يحضر ضمير المؤنث الغائب (هي)، في مقابلة (أنت) «هي هنا، وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا

يبكي بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي»(55) ويبرز الراوي المذكر بضمير المتكلم، كأكثر مما يكون الظهور والبروز، «أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل»(56).

والغاية من لعبة الضمائر السردية، هي التمكن من التسلل لفتح حقيبة الأنثى الكاتبة، دون أن تتورط هي في فعل كشف أشيائها وأسرارها، لهذا أسلمت القياد للراوي المذكر يحكي عنها «كانت امرأة ترتب خزانتها في حضرتك تفرغ حقيبتها، وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة، وهي تستمع إلى موسيقى تيودوراكيس، أو تدندن أغنية لديميس روسوس. كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة/، تبدوا كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟ وعندما تبدأ في السعال كي تنبهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها، وتروح تقص عليك أسرارا ليست سوى أسرارك؟، وإذ بك تكتشف كانت تخرج من حقيبتها، ثيابك، منامتك، وأدوات حلاقتك، وعطرك وجواربك، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك»(57).

ودلالة الحقيبة، تنطبق على الراوية وذلك بتصريح من الرواية «أنيقة حقائبها، سوداء دائما كثيرة الجيوب السرية، كرواية نسائية، مرتبة بنية، تضليلية»(58)، وبالتالي لعبة الضمائر السردية ما هي إلا حيلة تقنية، أو قناع للتخفي، البداية بالضمير الجمع (نحن) الذي يحمل دلالة التماهي مع الآخر والرغبة في التوحد معه، وحتى لما ينشطر الضمير المركب (نحن) وينطلق الراوي و(أنا) في الحكي عن (هي)، البطلة مخاطبا ذاته، محملا بملفوظات توحي بهذا التوحد بل وتكتشف عنه ببلاغة، وكل الأفعال التي تقوم بها البطلة، مكشوفة أمام الراوي وكأنه هو الذي يقوم بها، إنه مندمج معها، لدرجة أنها لا تحس بوجوده، فهو أليفها لدرجة دعوته للجلوس على حافة السرير فيسمع منها ما يخصه من أسرار، ويخرج من حقيبتها ما يخصه من متاع، أشياء صغيرة وعميقة، بما فيهم الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعه، شيء من التداخل بين الراوي المذكر/ والمروي له المؤنث، تداخل يكشف التباس الراوي بالبطلة، بدرجة التوحد، والظاهر من النص، أن البطلة اختارت ضمير الغائب كقناع سري للاختفاء وراء صورة الراوي المذكر لغاية فنية أو (بنية تضليلية) وهي رغبة. (هي) المؤنث في التماهي في (الأنا) المذكر، من جهة والسيطرة عليه واحتوائه بفعل الحكي، بجعله موضوعا بعد أن كان واضحا، وهي في هذا المسلك تعيد صورة شهرزاد، وبل تستعير حقيبتها الحافلة بالحكايا والأسرار وانشطار الراوي نحن الذي بدأ به فعل الحكي، إلى (أنا-هي) دليل على وجود خلل في العلاقة (الأنوثة/ الذكورة) يوحى بها السرد دون تصريح مباشرة، نتلمسها في فشل علاقة والبطلة مع الآخر الرجل (حبيب، أخ، زوج) والرغبة في إعادة ترتيب الذاكرة وإلغاء تاريخ استلاب المرأة وقهرها، وجعلها في المرتبة الدنيا، بسيطرة الآخر المذكر على اللغة، والتاريخ والقيم والفكر، ومحاولة تحقيق كل ذلك في الوهم، والحلم، وبالقلم والكتابة.

الهوامش:

(1)- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي بيروت، ط1/1990 ص95.

(2)- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورا عويدات، بيروت ط2/1982 ص65.

(3)- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد240 ديسمبر 1998 ص:185-187

(4)- عبد الحميد محادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1/1999 ص:25.

(5)- أحلام مستغانمي ذاكر الجسد، موفم للنشر، الجزائر 1993 ص:24.

(6)- المصدر نفسه ص:23.

(7)- المصدر نفسه ص:23

(8)- يمي العيد: الرواي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1/1986 ص:128-125

(9)- أحلام مستغانمي: المصدر السابق، ص:23
(10)- المصد نفسه ص:22
(11)- وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا النص، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا ط2004/1 ص:193
(12)- عبد الله الغذامي المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1997/2 ص:187
(13)- أحلام مستغانمي: المصدر السابق ص:49
(14)- المصدر نفسه ص:
(15)- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ط2004/1 ص:108
(16)- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص:48
(17)- يمني العيد، الراوي، الموقع والشكل ص:84
(18)- محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط2004/1 ص:65
(19)- أحلام مستغانمي المصدر السابق ص:333
(20)- نفسه ص:25
(21)- بثينة شعبان 100عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت ط1999/1 ص:89
(22)- زهرة جلاصي، النص المؤنث، سراس للنشر، تونس 2000 ص:89
(23)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت ط1999/9 ص:9
(24)- نفسه ص:28
(25)- أحلام مستغانمي النصدر السابق ص:95
(26)- المصدر نفسه ص:224-234
(27)- وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا النص ص:201
(28) - أحلام مستغانمي المصدر السابق ص:228
(29)- المصدر نفسه ص:315
(30)- المصدر نفسه ص:357
(31)- وجدان الصائغ: المرأة و مرايا النص ص:204
(32)- أحلام مستغانمي المصدر السابق ص:357
(33)- ميخائيل باختين الكلمة في الرواية ترجمة يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة دمشق ط1988/1 ص:114.
(34)- أحلام مستغانمي المصدر السابق ص:85
(35)- محمد معتصم: المرأة والسرد ص:31-32
(36)- أحلام مستغانمي عابر السرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت ط2003/2 ص: 266
(37)- المصدر نفسه ص: 235
(38)- المصدر نفسه ص:95
(39)- زهرة جلاصي النص المؤنث ص:156
(40)- احلام مستغانمي المصدر السابق ص:235
(41)- احلام مستغانمي عابر السرير ص:20
(42)- احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ص:123
(43)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ط1987/1 ص:91
(44)- احلام مستغانمي عابر السرير ص:12
(45)- صلاح صالح: سرد الآخر ص:161
(46) - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص:188
(47)- المصدر نفسه ص:124
(48)- صلاح صالح السرد الآخر، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2003/1 ص:155
(49)- محمد الباردي إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000 ص:79
(50)- أحلام مستغانمي: عابر سرير ص:11
(51)- المصدر نفسه ص:17
(52)- ميشال بوتور بحوث في الرواية ص:70
(53)- أحلام مستغانمي المصدر السابق ص:09
(54)- المصدر نفسه ص:10
(55)- المصدر نفسه ص:9
(56)- المصدر نفسه ص:10
(57)- المصدر نفسه ص:19-20
(58)- المصدر نفسه ص:19-20

شعرية الدال في روايات إبراهيم الكوني

أ. وردة معلم

أستاذة مكلفة بالدروس

جامعة 08ماي 1945 –قالمة –

1–تقديم:

خلافا للمناهج التقليدية ذات الأسس الاجتماعية والنفسية والتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها، نجد أن المناهج النصانية ممثلة بالفكر البنيوي انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكلها، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السردية وتقع هذه النظريات "في ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث أو بوصفه خطابا ينتجه سارد، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى"(1)

ويمكن إدراج داخل المجموعة الأولى أعمال كل من فلاديمير بروب-Vladimir Propp– وإتيان سوريو-Etienne Souriau- وقريماص A-j Greimas– وفليب هامون.... وجميعها تمثل العقدة بمعناها التقليدي، أما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من هنري جيمس-HENRI JIMS- وجون بويون jean- -Pouillon-... وأما المجموعة الأخيرة وهي الأحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي.

ويحسن بنا هنا التوقف للتذكير بان الشخصية في الفكر البنيوي قد اعتبرت "بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال -signifiant– والآخر مدلول –signifie– وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي"(2). أساس هذا التوجه كما هو بادي لساني وظيفي، لا ينظر إلى الشخصية إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ، مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى دأخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، بهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية والذي فهم الشخصية من "مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة"(3)

ولنا في النماذج العاملية LES– MODELES ACTANTIELS- التي قدمها كل من بروب وسوريو وقريماص وهامون خير ممثل لهذا التوجه الذي اختار أن تكون الشخصية علامة فارغة، تمتلئ باجتماع اسمها وصفاتها ومجموع ما يقال عنها بواسطة التلفظ أي أن كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما. إذن، يهمنا في إطار بحثنا عن الشخصية، التطرق إلى إنجازات بروب وسوريو وقريماص وهامون لأن دراساتهم اعتبرت سلسلة من الدراسات المتميزة، المكملة لبعضها البعض، وهذا يبرر في رأينا أهمية اختيار تلك الأسماء.

كما يهمنا أيضا تقديم نموذج "فليب هامون" عن الشخصية لأننا سوف نعتمده في دراستنا

التطبيقية عن دال الشخصية الروائية في أعمال إبراهيم الكوني، أضف إلى ذلك أن نظريته عن الشخصية تعتبر رائدة بالنظر إلى النماذج المذكورة.

أ-الشخصية عند بروب:

لا يمكن للدراسات المهتمة بالشخصية الروائية إغفال دراسة فلاديمير بروب عن الشخصية الحكائية، ذلك أن بروب يعتبر أحد أهم رواد الشكلانية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية، وقد قدم هذا الباحث تصوره عن الشخصية في كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، والبارز في هذا الكتاب الذي يعتبر الفتح المبين للدراسات البنيوية الدلالية هو اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تعظيم أفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها، وقد عدت هذه الدراسة ثورة منهجية حقيقية أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، ويعرف تحليل فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصفة خاصة بالتحليل الوظائفي، نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي "فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"[4]، تعتبر ركيزة هذا التحليل، ذلك أن بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعان من القيم، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة، تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تتنقل إليها... ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة في الأساس على القيم الثابتة، أي على وظائف الشخصيات التي أعطاها أسماء مصدرية مثل المنح، الفقد، المنع إذ اعتبرها أهم من الشخصيات نفسها، وتوصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، ثم لاحظ أن القائمين بالفعل يقومون بأفعال محددة كما لو أن لكل فاعل دائرة فعل معينة وهذه الملاحظة جعلته يقوم بتوزيع الوظائف على الشخصيات وقد سماها دوائر فعل الشخصية وهي سبعة: 1- **دائرة فعل البطل 2- دائرة فعل الشرير 3- دائرة فعل المرسل 4- دائرة فعل المساعد 5- دائرة فعل الشخصية المرغوبة 6-دائرة فعل البطل المزيف 7- دائرة فعل المانح.**

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار، يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع.

بهذه الإشارات الموجزة إلى كتاب مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية نكون قد أحطنا بمنهج بروب، وهو منهج كما نرى بسيطا، يهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية، وهو واحد من العناصر المشكلة لبنيتها

وبالمقابل أهمل بروب تماما جانب المضمون.

يجدر بنا القول عن بروب أنه أدرك في مرحلة متقدمة جدا أهمية فعل الشخصية بالرغم من إغفاله أهمية تحوله وتغيره، وذلك عندما حصره في إحدى وثلاثين وظيفة، وقد تلقى جراء ما أغفله في دراسته عن الشخصية الحكائية مجموعة من الانتقادات من أهمها:

- إقصاء مضمون الفعل.
- اعتباره الوظيفة عنصر أساس في السرد أي اعتبار ما تفعله الشخصية أهم من هويتها وصفاتها.
- اعتباره أن الأفعال أهم من الأسماء....

ومع كثرة الانتقادات الموجهة لبروب فإنه لا يمكن لأي دارس تجاهل تبولوجيته والاستغناء عنها "ولقد بينت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليل السردي (في الرواية والقصة والمسرح وكل الأشكال التصويرية الأخرى) أهمية الحدس البروبي في تصوره لهيكلة الحكاية العجيبة، لوتبعا لذلك مكانيزمات بناء الشخصية وتبلورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي"[5] أي الشخصية بوصفها دالا، وقد كان بروب يعي تماما أهمية هذا الدال (اسم الشخصية، لقبها، بيتها) إلا أن توجه خطة عمله نحو الوظائف جعلته يقصيه يقول بروب "لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عمن يقوم بالفعل في الحكاية، والسؤال عن الأفعال

نفسها، وتسميات الشخصيات وخصائصها متغيرة في الحكاية. ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر "[6].

ونعتقد أن التزام بروب بمنهج محدد، مصرح به كما شاهدنا من خلال الفقرة السابقة، يمنح لعمله الأهمية المنهجية، ويجعل من العناصر التي لا يتضمنها التحليل هامشية وعلى قدر من الأهمية أيضا لأن النقد المعاصر وبالأخص منه النقد الفرنسي، ثمن أفكار بروب عن التحليل المورفولوجي وبالتحديد خصائص الشخصية، وهو أي النقد الفرنسي ينزع في توجهاته المختلفة بطريقة غير مباشرة إلى منهجه والسبب يرجع إلى أن النقاد رأوا" أن مناقشاته في النظرية والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته"[7]

إن الوقوف عند نموذج بروب البسيط ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة الشخصية بصفة خاصة، وهذه الحقيقة "تظهر خصوبة نظرية بروب في كتابات الآخرين اللذين ساروا في طريقة ويعتبر كلود بريموند- Claude Bremond- أج جريماص - A-j– Greimas من النقاد الفرنسيين اللذين استخدموا نظراته النافذة أساسا لنظريات أثمن"[8]

ب-الشخصية عند سوريو:

يعتبر إتيان سوريو أول من وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية، "فانطلاقا من الدراما أعطى سوريو أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات"[9].

ويتكون نموذج سوريو من ستة وحدات هي: **البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد والمساعد**، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية" وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها فهناك البطل، وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة الطيماطيقية، وإلى جانب **البطل** هناك **البطل المضاد**، وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة الطيماطيقية، أما **الموضوع** فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور وأن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما **مستفيدا** من الحدث هو" **المرسل إليه**، وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعد من القوة سادسة سماها سوريو بـ**المساعد**"[10]

نلاحظ مما سبق، أن سوريو استفاد كثيرا من النموذج البروبي، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية، كما تظهر استفادته من نموذجه من خلال استعارة مصطلح الوظيفة التي ارتبطت هذه المرة بالمسرح، عكس ارتباطها بالحكاية العجيبة في نموذج بروب. والجديد في ترسيمة سوريو هو التركيز على الدور التيمي للشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع بقية الشخصيات، فالشخصية الواحدة يمكنها القيام بدور أو أكثر.

ولم ينج سوريو من الانتقادات فقد وصف نموذجه العاملي بالعمومية، وهذا لا ينفي أهميته فقد كان منطلقا حقيقيا لأعمال قريماص وبريموند.

ج- الشخصية عند قريماص:

بعد نموذج بروب وسوريو برز باحث آخر قام باستثمار جهود سابقيه وهو قريماص ويعتبر النموذج الذي قدمه الثالث في سلسلة تبولوجيات الشخصية البارزة، وفيه تم تجاوز الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي. لقد أسس قريماص في مشروعه الضخم لدلائلية الشخصية وسنكتفي فقط بالإشارة إليها من خلال مصطلحين يبرزان في نموذجه العاملي، يمثلان مفهوم الشخصية وهما

مصطلحا العامل -actant- والممثل -acteur- فالعامل "هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية"[11]

ويرجع قريماص العامل إلى بعض التصورات الخاصة بالتركيب مثل تصور تسنيير (tesniere)، وهي أي هذه التصورات تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط -والذي يتكون من عناصر مثل الفاعل، الموضوع المحمول،- إلى وظائف، وقد استبدل قريماص مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى إن العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان).

وميز قريماص داخل خطاب متلفظ به بين نوعين من العوامل، هي:

1- **عوامل التواصل:** وهي خاصة بالكلام المتلفظ به وهي: الراوي والمروي له والمتكلم المخاطب (بالفتح).

2- **عوامل السرد:** وهي الفاعل، الموضوع/ والمرسل والمرسل إليه وعلى المستوى النحوي ميز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة وفاعل منجز وبين العوامل الوظيفية وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معرف ويمثل هذين النوعين بعدي عوامل السرد.

وأما على مستوى السيميائيات السردية يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جمعيا وكل عامل من هذه العوامل قابل للتمفصل على الأقل إلى أربع وضعيات عاملية (actant- antactant,negactant- negantactant) وعند تمفصله يصبح العامل يسمى بـ protatoactant ويتحول إلى مجموعة عاملية.

والملاحظ على العامل أنه قابل لان ينهض بعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للسرد أو بمساهمتها الصيغية[12]

وأما المصطلح الثاني فهو الممثل وهو "وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب وقابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنم تفردي. ويمكن أن يكوم الممثل فرد (بيار) أو جماعي (الجنون) أو تصويري، أو اسم تصويري (القدر) وهو نقطة التقاء واستثمار لأثنين من المكونات التركيبية والدلالية ولكي نقول ممثل يجب أن يكون اللكسيم حامل على الأقل لدور عاملي وعلى الأقل لدور غرضي أضف إلى ذلك أن الممثل ليس فقط مكان استثمار لهذه الأدوار، ولكن هو أيضا نقطة هامة لتحولاتها، ويتكون الخطاب بالنظر إلى ذلك من الكسب والنقصان في القيمة"[13]

والممثل كالعامل قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الغرضية المختلفة وهو قابل أيضا للتشخيص من خلال السمة التركيبية للملفوظ والدلالية. ليصبح مفهوم الشخصية دال على فرد فاعل يؤدي دور ما في التلفظ.

ما يمكن ملاحظته على الشخصية في اصطلاح قريماص أنها استبدلت بمصطلحي العامل والممثل، والعامل هو الوظيفة حسب تعبر بروب، وهو بؤرة توتر الملفوظ السردي فمنه تتحقق العملية التواصلية بطرق متعددة أي وفق علاقة العامل الواحد بمجموع العوامل الأخرى أي أن الملفوظ السردي يتكون أساسا من مجموع هذه العلاقات، وهو ينقسم إلى: م1- ذات+ موضوع. م2- مرسل+ موضوع+ مرسل إليه. ويقدم هذان الملفوظان أربعة عناصر هي: ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه وهي عناصر كافية لإنتاج سلسلة من الإرساليات -communication- وبالمقابل هناك عنصران سيقومان بدور تسهيل أو

عرقلة هذه الإرساليات وهما المعيق أو المساعد وبتجميع هذه العناصر نكون أمام ستة أدوار: ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معيق، ويمكن وضعها في المربع السيميائي القائم على عملية النفي والإثبات، ونحصل على إثرها على مجموعة من التقابلات، تجد هذه الأخرى ما يقابلها في الحياة الاجتماعية. وعليه "يمكن النظر إلى النموذج العاملي من زاويتين: زاوية استبدالية وزاوية توزيعية، وكل زاوية تحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاشتغال فمن الناحية الاستبدالية يمثل النموذج العاملي أمامنا باعتباره نسقا أي سلسلة من العلاقات. المنظمة داخل نموذج مثالي... كل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص، داخل النص السردي، وبناء على هذه العلاقات نحصل على ثلاثة أزواج من العوامل: كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين:

ع1: محور الرغبة ذات موضوع

ع2: محور الإبلاغ مرسل مرسل إليه

ع3: محور الصراع معيق مساعد

أما عن الناحية التوزيعية فالنموذج العاملي يمثل أمامنا على شكل إجراء أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية، والرئيسية"[14].

إن العوامل الستة السابقة تمثل مجموعة من الأدوار الثابتة وهي المشكلة لمفهوم الشخصية عند قريماص التي يقوم بدراستها انطلاقا من هذه الأدوار. ما يمكن ملاحظته على تصور قريماص هو:

1- اعتبر مشروعه تطوير للمشرع البروبي. فالنموذج العاملي هو إعادة تنظيم وترتيب لدوائر فعل الشخصية وما يدل على ذلك "أن التأثر ببروب يبدو واضحا: في المرسل (destinateur) نجد الباعث (mandateur) وأب الأميرة، وفي المساعد (adjuvant) نجد الظهير السحري (magique auxiliaire) والواهب (donateur) والمرسل إليه كأنه هو البطل (héros) الذي هو بالتأكيد الفاعل (sujet) أما الغرض (objet) فهو الأميرة"[15]

2- يطلق قريماص مصطلح الوظيفة على حالات يعتقد أنها أفعال مثل الفقد والإساءة وهذا ما عابه غلى بروب الذي أهمل في نظره الوظيفة في تحولها المختلفة. أي انه اعتبر فعل السرد متحولا عكس بروب الذي عده ثابتا.

3- ينطلق قريماص من النص الذي يتصور أنه جهاز مبنين من القواعد والعلاقات

4- اختصار الدوائر البروبية هي التي أسست منطق قريماص في تعامله مع الشخصية.

5- اعتبر مفهوم° قريماص للشخصية مفهوما شموليا ومجردا اهتم فيه بالأدوار ولم يهتم فيه بالذوات.

2- الشخصية عند فليب هامون:

أ- مفهومها: تعتبر نظرية هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة المنجزة إلى غاية يومنا هذا، وقد حدد هذا المفهوم بدقة عندما قال: "إلا أن اعتبار الشخصية وبشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية"[16]

يفهم من هذا التعريف أن هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي، يتكون من دال ومدلول أي أن الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال + مدلول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية مستقل عن المرجع لا تراعى فيه إلا المعطيات النصية المتلفظ بها عنها داخل النص. كما يفهم من كلامه أن الشخصية تؤدي وظيفة إرسال أو تبليغ شأنها في ذلك شأن اللغة التي قصر اللسانيون أداءها على التواصل فقط.

يتضح مما سبق أن هامون يرفض النقد التقليدي والثقافة المتمركزة حوله هذا من جهة كما يتضح انه استقى مفهومه للشخصية من اللسانيات من جهة أخرى، ومع هذا فإن هامون شدد على القول بأن الشخصية ليست:

1- مقولة أدبية محضة: عن مشكلة أدبية هذه القضية يقول: "إن اشتغال وحدة خاصة تسمى الشخصية داخل ملفوظ هو مشكل إذا أردنا يعود إلى النحو الوظيفي سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها (معايير ثقافية وجمالية)

2- مقولة مؤنسنة: بشكل خاص، الرئيس الدير العام، الشركة المجهولة الاسم، المشرع، السلطة، كلها تشكل شخصيات إلى حد ما مشخصة وصورية وضعها نص قانون على خشبة المجتمع....

3- مرتبطة بنسق سيميائي خالص...

4- إن القارئ يعيد بناءها، كما يقوم النص بدوره ببنائها....

والمتمعن لهذه الملاحظات يستنتج مايلي:

1- إن للشخصية وظيفتان: واحدة نحوية مستقاة من النص وثانية أدبية مستوحاة من المنظومة الثقافية والجمالية التي ينتمي إليها النص، والأولى ذات أهمية خاصة فحين أن الثانية تتراجع لصالح المعايير المذكورة.

2- إن مفهوم الأنسنة مقبول إلى حد ما بالنظر إلى فاعلية الشخصية ونوعها ومستوياتها

3- يمكن تحديد الشخصية في الخطاب اللساني وغير اللساني.

4- الشخصية هي نتاج قراءة أيضا.

وهذه الملاحظات التي أصبحت في منطق هامون بمثابة محددا تصبح مرهونة بانتمائها إلى الحقل السيميولوجي بشرطين أو أكثر:

1- أن تتحكم هذه الظاهرة في عدد ضئيل أو تام من الوحدات التمييزية للعلامات (معجم)

2- أن تتدرج هذه الظاهرة في مسلسل قصدي للإبلاغ قابل لمراجعة.

3- أن تكون صيغ التجميع والتأليف محددة بعدد ضئيل و(تام) من القواعد (تركيب).

4- أن يكون وجود الظاهرة مستقلا عن لا محدودية الإرساليات المنتجة أو القابلة للإنتاج كما يكون مستقلا عن طابعها التركيبي"[17]

ويقر هامون بصعوبة الأخذ بهذه الاعتبارات التي من شأنها تحديد حقل سيميولوجي خاص بالشخصية، ولعل من بين أكثر هذه الصعوبات هي التمييز بين الشخصية بوصفها علامة أولا ثم بوصفها تنتمي إلى ملفوظ غير أدبي، وأخيرا بوصفها تنتمي إلى ملفوظ أدبي، ولا يرى هامون استحالة ذلك بالنظر إلى الاعتبارات السابقة الذكر.

وتبعا لتوجه النقد البنيوي المعاصر يكون هامون قد تعامل مع الشخصية بوصفها شبكة من الصفات الاختلافية تنتظم لتؤدي معنى ما، وتقوم بدور ووظيفة معينة، ومع حرص هذا التوجه على فعالية الأثر السياقي في تحديد الشخصية وجدنا أيضا هامون يأخذ به فالشخصية عنده "وليدة مساهمة الأثر السياقي ونشاط استذكاري يقوم به القارئ"[18]

وهذا الحرص يؤكد بدوره على أن الشخصية ليست شكلا فارغا، بل هي علامة ممتلئة يتوقف تحيينها على مختلف السياقات المحيطة بها من جهة، وعلى دور القارئ من جهة أخرى، لأن هذا الأخير يعمل على استحضار المدلول* الغائب للدال الحاضر الذي سوف نوقف عنده بالتحليل والمناقشة من خلال نماذج مستقاة من روايات إبراهيم الكوني**

3- دال الشخصية:

يتم تقديم الشخصية من خلال مدلول لا متواصل يلخص صفاتها ووظائفها ومجموع علاقتها، كما يتم تقديمها أيضا من خلال "دال لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته"[19]

ولا يمكن أن تكون أسماء الشخصيات غير دوال تحيل بالضرورة إلى مدلولاتها وتحتاجها الشخصيات نفسها لتلخيص هويتها، وقد يحدث أن يعتقد البعض أن أسماء الشخصيات لا أهمية لها ولكن الأمر خلاف ذلك، لأن السيميائيات السردية بنيت أن اسم الشخصية يسهم وبقدر ما في تحديد مدلولها بصفة خاصة وعملية بناءها بصفة عامة، وقد قادت هذه الرؤية فليب هامون إلى المراهنة على اسم الشخصية ووظائف هذا الاسم "التي تستخدم كنقطة إرساء مرجعية كما تشير في نفس الوقت إلى أدوار مبرمجة بشكل سابق أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال لاسم تاريخي في لائحة من الأسماء الخيالية (أ العكس)"[20].

إن الواقع أثبت أن الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية وإنما عملية الاختيار تتم وفق طريقة انتقائية، مدروسة، ومخطط لها من قبل، ويدل على ذلك أنهم" كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم (زولا تردد كثيرا ما بين لويز وتنيز كاسم البطلة، ويقوم النص العصري (بكيت، روب، قريبة) بنقل هذه الاستمرارية إلى النص التام، الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، كغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا امرأة أو رجل أشقر أو أسمر، ديمومة في التحول (شخصيات مختلفة بنفس الفعل أو تلتقي في نفس الأوصاف"[21] ».

ويستخدم الروائيون تقنيات كثيرة ومتنوعة في تسمية شخصياتهم، فهي إما تأتي مفردة أو ثنائية أو ثلاثية، وإما مرتبطة بالتوزيع المكاني تقليدية أو حديثة، أو دينية، أو تاريخية، أو أسطورية أو أسماء مهنية، أو أسماء أجنبية، وقد اقترح هامون لدراسة أسماء الشخصيات طريقة تعتمد:

1- رصد نسبة توتر الأسماء.
2- نوعية الأسماء.
3- دلالتها.
4- تصنيف الروائيين حسب أخذهم بمبدأ الكثرة أو القلة.
5- معالجتها على المستوى التركيبي، مفردة، ثنائية.
6- مسألة غموض الاسم والكيفية التي يستعيد بها وضوحه.
7- أنواع التحولات التي تتعاقب على الاسم الشخصي...

وكبداية لهذه الدراسة فإننا نقدم هذا الجدول الذي نرصد من خلاله نسبة تواتر أسماء شخصيات إبراهيم الكوني الروائية وأنواعها.

أسماء علم مفردة	أسوف، إيميري، إيبدان، تامولي، آمتطال، وانتيهاي، بوبو، أفر، أغوللي، يهور، أماما، إيجاربان، أساروف، أهلوم، أماسيس.
أسماء علم مركبة	قابيل بن آدم، مسعود الدباشي، جون باركر، إمسوان وانضرن
أسماء أخرى مركبة	عذراء المعبد، باني الضريح، مطلقة قابيل، الكابتن بوردليلو، أنا الكاهنة .
أسماء دينية	قابيل بن أدم، الجلولي الكاهنة، عذراء المعبد، العراف
أسماء اجتماعية	الكاهنة، العراف، الزعيم، الحكيم، العطار، الساحر، المربية، عذراء المعبد، الساحرة، الشاعرة.
أسماء مهنية	عالم الآثار، موظف الآثار، باني الضريح، الحفار، العطار
أسماء قرابية	والد أسوف، والدة أسوف، الابنة، الأم، الجدة، الأخوة، أشقاء الأب.
أسماء أجنبية	جون باركر، بوردليلو.
أسماء مكانية	الزنجي، الطالياني، الخلاسية
شخصيات غير مسماة	الغريب1، الغريب2، الغريب3 الحفار، باني الضريح، العراف، الزعيم، الساحر، الحكيم، العطار، عذراء المعبد.

بداية نتصور أن أسماء الشخصيات الروائية مستمدة أو أن لها علاقة بالواقع العياني، ولكنها في نفس الوقت لا تتطابق معه، حتى وإن كانت نابعة منه أو أن هذا الواقع يشكل مصدرها الأول والأخير، والأصح القول بان أسماء الشخصيات الروائية توهم بحضور هذا الواقع الذي تسهم في وجوده وإثباته كحقيقة روائية فنية، وبالنظر إلى هذه الميزة يمكن القول بان أسماء الشخصيات الروائية تؤدي وظيفة إيهام، فلا هي مطابقة له ولا هي خارجة عنه، إنها باختصار جزء من الرؤية الاستشرافية للروائي لهذا الواقع، هذه الرؤيا التي تحول الأسماء إلى حقيقة فنية قد تقترب من هذا الواقع كما قد تنأى عنه، ولكنها في النهاية غير منفصلة عنه.

وبناء على رؤيتنا السابقة للموضوع سوف نحاول تبيين المنظومة الاسمية لشخصيات الكوني الروائية، والجدول السابق يوضح هذا التنوع الذي يدل على حرص الروائي على خلق أسماء متميزة ومتفردة، تصبح جزءا لا يتجزأ من البنية العامة للشخصية، وبالتالي فهي تصبح مكونا من مكوناتها الأساسية.

كما يدل التنوع -الموجود على الجدول- على إدراك الكوني لأهمية تسمية شخصياته لذا راح ينتقي من هذه الأسماء ما يناسبها معتبرا بمدلولها لذا فإن اختيار سماتها في غالب الأحيان "يحدد في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب"[22].

لقد تعددت أصول أسماء الشخصيات الروائية، فمنها المفرد والمركب والأجنبي وذو الطابع الاجتماعي والديني والمكاني، وهذا يثبت أن الروائيين يدركون "أن الاسم تمييز وتفضيل، فأن تسمي معناه أن تميز هذا عن ذلك وأن تمنح شخصية اسما وتحرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثانية، إن السارد وهو يمنح هذه الشخصية اسما، فإنه يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها من المجموع غير المتميز"[23].

يؤدي الاسم حسب المعنى السابق وظيفة تمييزية بين الشخصيات، فاسمُ كل شخصية يصبح يحيل عليها بالضرورة، فاسم أسوف يحيل على شخصية الراعي المقتول في نزيف الحجر واسم أماما يختزل شخصية مهمة من أهل الخفاء في واو الصغرى، كما أن اسم وانتيهاي يرمز إلى الشيطان في عشب الليل وهكذا فإن كل اسم يصبح "هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة"[24].

وتكون أسماء العلم عادة الاختيار المفضل لدى أغلب الروائيين، ولم يخرج الكوني عن هذا التقليد الأدبي عندما منح اثنتي وعشرين شخصية اسما تنوع ما بين المفرد والمركب، تأكيدا على وجهة النظر التي تقول: "إن اسم العلم هو أمير الدوال"[25].

ومنها نشير مثلا إلى اسم العلم المفرد أسوف وكما نشير أيضا إلى المركب منها مثل أسماء كل من مسعود الدباشي وآدم قابيل وإمسوان وانضرن، وتدل هذه الكثافة الاسمية بنوعيها على أهمية أسماء العلم فلها "موقع غريبا ومشوقا في ذلك الشأن"[26].

وتكمن أهمية اسم العلم بنوعيه في أنه يتيح للروائي استخدامه بكل إمكانياته اللغوية والإيحائية، فينتقي منها ما يريد، تبعا للنماذج الروائية المعطاة، غير أنه في كل استخداماته لن يتعدى مبدأي المماثلة أو المخالفة ونعني بها "أن الاسم المعطى للشخصية يتماثل في شكله الخطي، وفي صوره الصوتية وفي مدلوله مع الطبيعة الخارجية والداخلية للشخصية ومع موقعها الاجتماعي ومع مجمل الوظائف المسندة إليها في البناء الروائي وقد يدل الاسم على الشخصية في بعض أو كل الحالات السابقة، دلالة عكسية مفارقة تماما لما هو مظهر في الاسم المعطى"[27].

إذن، يتم في الغالب بناء دلالة أسماء الشخصيات على هذين المحورين وتمثيلا للمحور الأول نأخذ اسم أسوف، فلهذا الاسم دلالته وأهميته فهو أولا اسم غير عربي، فهو ينتمي إلى لغة

الطوارق، ومعناه في هذه اللغة "الخلاء أو الصحراء"[28]

ويتطابق هذا الاسم من حيث مدلوله ووظائفه مع مسماه، فأما من حيث المدلول فإن الاسم أسوف، العلامة اللغوية متماثلة مع المسمى الذي يعيش في الخلاء، منعزلا عن بقية الخلق "فهو ينتمي إلى المكان حتى في اشتقاق اسمه".[29]

ومتماثلا مع وضعه الاجتماعي كذلك، فأسوف الشخصية لا يعرف لغة يخاطب بها غيره، ولا يجد طريقة يتعامل بها معهم، فهذه الشخصية خالية ومفرغة ومنعزلة عن السياقات الاجتماعية والثقافية التي تنتمي إليها وبهذا فإنه "لا يمكن أن يشير الاسم إلا على المكانة الاجتماعية للشخصية أو معبرا عنها حسب انفعالاتها أو طموحاتها أو أحلامها..."[30].

وهكذا فإن اسم أسوف يصبح يحيل حسب هذا المعنى على نقطة البداية، أو الولادة الأولى للإنسان، حيث لا يعرف لغة ولا يميز بين صديقه وعدوه، وهذا المعنى يشير إلى الخواء والخلاء الفسيح، أو إلى الأصول الأولى، وإذا أردنا أن نربط ما بين هذه البداية والبداية التي يرمز إليها أسوف، فإنه يبرز هنا الودان (رمز طوطمي عند قبائل الطوارق النبيلة) كبداية حقيقية للعرق الذي انحدر منه، إنه جده الأول وهو يعيش في الخلاء ومكانه الصحراء، وما تحول*** أسوف إلى ودان إلا تأكيد على هذا المعنى، لذا جعل الروائي صور الودان تملأ وادي متخندوش الذي يمثل "زمن البدايات السعيدة، زمن الأسلاف الأوائل وفردوسهم المفقود"[31].

ومما سبق يمكن القول أن الكوني قد وفق في اختيار اسم أسوف للدلالة على طبيعة هذه الشخصية وموقعها الاجتماعي وعلاقتها مع الآخرين، وباختياره لاسم أسوف يكون قد منح للصحراء بعدا رمزيا عندما فصل جسد أسوف عن روحه واختار له الموت على يد قابيل الذي يمثل ثقافة الجسد، فإذا كان هذا الأخير قضى نهائيا على أسوف الجسد فإنه لم يقض على الجزء المتبقي، الروح، التي تحيل على الصحراء بل يكون على العكس من ذلك قد منحه الحرية، ويكون قد خلصه من شرور الجسد ليتحول إلى الخلاء (الصحراء-الخلاء) الذي به يتحقق معنى الحرية عند إبراهيم الكوني والتي هي بحث مستمر عن الخلاص من الجسد، وهي لا تتجسد إلا بالموت، وهو النهاية الحتمية لأسوف.

إن اسم أسوف، اسم كامل، متوافق تماما مع مسماه ومتماثلا معه بقوة المعنى الرمزي للرواية، ولعل إسقاط اللقب العائلي عن هذا الاسم يوافق المنحى الذي ذهبنا إليه، فلماذا يا ترى يدفع الكوني أسوف بلا لقب إلى الموت أو إلى خط الجريمة لو لم يكن يشعر أسوف بالذنب، ذنب أبيه الذي قتل الودان، وذنب جده الأول الذي أكل اللقمة الحرام فطرد من فردوسه****، وهل أن هذا الذنب يكون مهما إذا كان يرتبط بشخصية واحدة أم أن الذنب الذي يشير إليه اسم أسوف يخص الطوارق كلهم، إذن هنا قد "تتوافق الشخصية التي تحمل اسما عائليا مع خطأ غير معروف، ومع ذنب يجهل القارئ دوما طبيعته"[32].

إن أسماء الشخصيات ليست في كل حالاتها متوافقة مع المعطى الظاهر في الاسم، فقد تكون مبنية على التناقض، أو قد تكون الدلالة الاسمية مضللة عندما لا يكون الاسم دالا على ميزة من مميزات الشخصية وتجتمع لدينا السمتان في شخصية تظهر باسمين في فتنة الزؤان الاسم الأول: إيميري، ومعناه في لغة الطوارق "المحبوب"[33]

والاسم الثاني: إيبدان وهو من اللغة نفسها ومعناه "العاجز أو المشلول أو القعيد"[34]

وتجدر الإشارة هنا أن أغلب روايات الكوني تميل إلى المحافظة على اسم الشخصية، وأنه قد خرج على هذا التقليد مرة واحدة في رواية فتنة الزؤان.

ومع أن تغيير الاسم واستبداله قد يؤثر سلبا على الرواية، إلا أننا نرى أن الاسمين لهما أهميتها في الرواية، فهما يعبران عن مرحلتين مهمتين في حياة هذه الشخصية المزدوجة الاسم.

وأما بالنسبة للمرحلة الأولى فيمثلها اسم إيميري، وهذا الاسم النبيل لم يكن متوافقا من الناحية الدلالية مع مسماه فإيميري الشخصية لم يكن محبوبا، ولم يلق القبول الحسن من محبوبته لذا فإن اسم إيميري العلامة اللغوية مزيفا لأن مظهر التناقض يبدو واضحا ما بين الاسم والمسمى على مستوى علاقتهما العاطفية وحتى على مستوى العلاقات الاجتماعية، فإيمري لم يكن شاعرا في بيئة يصبح فيها الشاعر محبوبا، ويكون بذلك الروائي قد عمق الدلالة الاسمية المفارقة عندما أسقط عنه صفة الشاعر وجعله يعاني جراء ذلك خاصة وأن هذه الصفة كادت أن تكون سببا لقبول الخلاسية به زوجا، وكما نلاحظ أن صيغة محبوب على وزن مفعول، فالمحبوب لابد أن يكون كذلك لوجود صفة ما كأن يكون شاعرا أو بطلا أو وسيما، فإذا ما غابت هذه المفعولات فإن الاسم يحقق دلالة مفارقة لصاحبها أو لحامله.

وأما بالنسبة لاسم إيبدان، فقد منحه الحكيم لإيميري بعد شفائه من علة العشق، يقول الراوي: "كان أول من أطلق عليه اسم إيبدان بعد الشفاء، لكي يضيع الأثر، ويضلل الخفاء، لأنه لن يستطيع أن يجد له خصما من كيد الخلق إذا لم يقلب التميمة ويدس له سرا في الاسم"[35]

يظهر الاستخدام الفني للأسماء في الرواية الكونية وكأنه عبارة عن تميمة تقي صاحبها من الأمراض والحسد والصرع، لذا سارع الحكيم لمنح اسم القعيد لإيمري تبركا وتيمنا بهذه الصفة، وبهذا الاسم المفارق هو الآخر لمدلوله وذلك بعد أن حافظت الرواية على اسم ايمري لما يقارب المائة وثلاث صفحات، ثم تغير فجأة وفقا لمبدأ العلة والمعلول "فالشخصيات لا تغير أسماءها من تلقاء نفسها أو لمجرد الرغبة العابرة للكاتب في ذلك وهذا ما يفسر كون التحولات الطارئة على اسم الشخصية تأتي مصحوبة غالبا لتفسير الدوافع والبواعث التي أدت إلى التحول، وتكون تلك التفسيرات في معظم الأحوال عبارة عن ملفوظات حكائية ينظمها قانون السبب والنتيجة"[36].

ومما يجدر ذكره أن عادة قلب الأسماء على النحو السابق، عادة عرفها العرب، فهي تسمى الأعمى بالبصير والفحم بالبياض، ويظهر أن الطوارق على غرار الشعوب الأخرى يعرفون هذه الظاهرة الاسمية، ولعل افتتانهم بالتسمية هو الذي جعل الكوني يعتني بهذه الظاهرة -التي لم يلتفت إليها الدارسون بعد-، وقد تفنن هو الآخر في استخدامها، استخداما يليق بالحفاوة التي يقيمها أهل الصحراء للرضيع يقول في أحدى المقاطع الرائعة: "وأما في الحمادة الحمراء، فإن الاسم ليس علامة تومئ لصاحبها، ليس نداء يطلق فيستجاب له، ليس نعتا، ليس إيماء، ولكنه علة (لصاحبها) قدرة الإله الذي خلق، ولهذا تجاهد القبيلة في البحث عن وسائل تحمي المولود الجديد من شر الخفاء، قبل أن تجد له اسما يحميه، لأن القبيلة على يقين أن المولود مخلوق هش بلا حول ولا قوة ما لم يلصق به الرسم الذي يحميه، الإله الذي يحميه، فتغرس حول مهده أنصال المدى والسكاكين، ويغرق في أنجرة الشيخ، وتحرق في وجهه أعشاب كثيرة، غامضة، كريهة الرائحة، لأن الوليد في خطر، والجن يحومون حول مهده في نية لخطفه واستبداله بوليد من أولادهم المخيفين، ولا ينقذ الطفل من هذا المصير إلا الإسراع في بناء الحصن، في تشيد الاسم"[37]

ولهذا الاحتفائية الكبرى بالاسم، فإننا نرى أن الاستخدام الدلالي لاسم السابق يتوافق مع العرف الاجتماعي للطوارق، وقد برع الكوني على المستوى السردي،، عندما جعل نقطة استبدال الاسم هي نقطة التحول الرئيسية في أحداث الرواية، لذا فان اسم القعيد أو الاسم الجديد هو مرحلة مهمة مابين عناء ايمري وشفائه التام، أو مابين فشله في الزواج من الخلاسية وما بين نجاحه في إلحاق صفة المحبوب به ويتحول الاسم

وفق هذا المنطق إلى تميمة أو تعويذة تجلب الشقاء والسعادة معا، ولكن ايمري في الحالتين هو إيبدان وايبدان هو ايمري وتميمة قلب الاسم هي حكايته هو وحده "وعليه فإن أسماء شخصيات الأثر الأدبي، قد تبعد عن أن تكون اعتباطية، بمعنى أن المؤلف يختارها عن قصد، بحيث يجعل لكل منها علاقة ما، بدلالة الشخصية التي تحملها وهي في ذلك كالاسم الشخصي لأي إنسان يسند إلى حاله في معظم الحالات عن تصور وتصميم مسبقين في المحيط العائلي"(38).

وتندرج تحت هذا التصور أسماء العلم بنوعيها، المفردة والمركبة، ومن النوع الثاني، تكشف لنا بعض الشخصيات عن وجود مفارقة اسمية تتراوح مابين الوضوح والغموض، فاسم مسعود الدباشي، اسم مركب يتكون من لفظتين، تبدو اللفظة الأولى واضحة المعنى والدلالة، وهي من الأسماء الشائعة، وأما اللفظة الثانية فتبدو غامضة وغريبة وغير مفهومة، وربما تحيل على مكان لوجود ياء النسبة أو قبيلة أو قوم أو عائلية، ولكن في الحالتين فإن هذا الاسم المركب يعاني من تذبذب اسمي، ولعلنا نستطيع أن نفك هذا التذبذب بالرجوع إلى علاقة مسعود الدباشي بقابيل وأسوف الشخصيتين المحوريتين في الرواية فهو من جهة صديق حميم لقابيل بن آدم (رمز الشر في هذه الرواية) يرعاه ويخاف عليه ويوافقه في كل شيء فهو وجه السعد عليه، وهو غامض في موقفه من أسوف الذي جزت ناصيته على مرأى منه.

ونجد في الجدول السابق اسما مركبا آخر، يتمثل في الكابتن بورد ليلو ويبدو أنه يتناسب مع الشخصية التي تحمله، وتحيل الكلمة الأولى من الاسم على رتبة عسكرية، منقولة بحرفيتها إلى العربية، وهي مضافة إلى اسم بورد ليلو، والعلاقة الموجودة بين اللفظتين مبنية على مبدأ السببية، الذي جعل هذه الشخصية تستحق لقب الكابتن، وهذا الأمر لا يستحق عناء كبيرا لإثباته. لأن التحقيق أثبت "أن الاسم هو المسمى من حيث المدلول هو غير المسمى من حيث الدلالة، فإن الدلالة تتغير وتتبدل وتتعدد، المدلول لا يتعدد ولا يتبدل"(39).

ومن طرافة الأسماء المركبة وجدنا كذلك اسم أنا الكاهنة، فهو يتميز عن بقية الأسماء الأخرى، بأنه اسم لامرأة وهذا الأمر يبدو عاديا في الخطابات الروائية العربية، فأن تسمي شخصية سواء كانت رجلا أو امرأة فلا غرابة في ذلك، ولكن إذا ما تعلق الأمر بالخطاب الروائي لإبراهيم الكوني فثمة أسئلة كثيرة نطرحها تتعلق كلها عن سبب منح هذه الشخصية اسما في ظل إسقاط تام لأسماء شخصياته النسائية.

وبعد قيامنا لقراءة استطلاعية لأسماء شخصيات الكوني، توضح لنا أن منح اسم أنا لشخصية الكاهنة في رواية ملكوت طفلة الرب، يتعلق بموقع هذه الشخصية في الخطاب الروائي (ودورها والوظيفة التي أسندت إليها) وهو موقع ممتاز وطريف، وجزء من رؤية الكوني للعالم الصحراوي.

ويتشكل اسم أنا الكاهنة في رواية ملكوت كجزء من شعرية خاصة ينتج بها الكوني نصه الروائي، وتتعلق هذه الشعرية بعنوان الرواية وهو ملكوت طفلة الرب، سيرة أنا الكوني بلسان الصمت، وكما هو ملاحظ فإن اسم أنا الكاهنة يرد في العنوان، وبالتالي فإن هذا الاسم يكتسب وضعا ممتازا في بنية النص، فهو يقف على رأسه محددا الإطار العام له، وتتقدم في العنوان الجزئي كلمة سيرة على اسم أنا كما يلحق الكوني بها، ويكون اسمها في العنوان أنا الكوني، وهذا يعني أن هذه الرواية سيرة ذاتية، وهذا واضح، ولكن هل أنا الكاهنة هي أنا الكوني، نقول نعم لأن الرواية التي تضمر ذلك في العنوان إضمارا جزئيا من خلال استخدام عبارة طفلة الرب، لا تقتأ أن تقف عند اسم أنا الكاهنة، التي تخبرنا بنفسها عن هذا الإسم، تقول الشخصية الراوية: "اسألوني من أنا حتى أجيبكم بأن اسمي أنا الـ... ولكن ما جدوى الاسترسال والبوح باسم الأب أو الجد؟ أنا اسم كاف، اسم كاف لأن الاسم ليس لقبا يتباهى به أمام

الأغيار، ولكنه في عرفي مجرد علامة في عرفي بالطبع لا في عرفكم أنتم، وإذا استنكرتم ورأيتم في رأي هذا خسارة أو تطاولا على الناموس فأضيفوا له اسم الكاهنة، بلى، بلى، الكاهنة أنا، أو أنا الكاهنة كما تشاؤون، تستطيع أيضا أن تضيفوا اسم الصغيرة.."[40]

يوضح الملفوظ السردي السابق عنوان الرواية، ويصبح يحيل عليه مباشرة، ويسقط عنه صفة الغموض عندما تخصص الراوية الدائرة الأولى من الرواية كلها لهذا الأمر، وهذا يدل في رأينا على أهمية شخصية أنا الكاهنة التي ستسرد لنا سيرة الكوني بلسانها هي لا بلسانه، وهي بالأخبار السابقة تؤسس منطقا خاصا بالاسم وبالرواية معا، وهما متكاملان، ومتصلان بالرؤية الكونية للكون والعالم معا.

وأما عن المنطق الخاص بالاسم فهي ترى أن كل اسم هو علامة، تعلن عن رسالة ما، شبيهة إلى حد كبير برسالة الكهان، تقول: "بلى الاسم رسالة، وليس نعت أبله كما تظنون، ولا تدرون كم فرحت عندما سمعت القابلة تصرخ في أذني هذه بالاسم الصغير الملفق من حرفين اثنين، بل من حرف واحد بالأصح هو النون لأن ناموس الخفاء لا يعترف بغير السواكن حقيقة أما الصوائت فلا علاقة لها بالعلامة لأنها مجرد أصوات زاعقة قد يكون لها وجود في الأذن، ولكن لا وجود لها أبدا في البدن، أعني في الكوكب التائه في رحاب الملكوت المسمى في لغتكم أرضا، أما النون في جرم فهي جرم تستطيعون أن تلمسوه بأيديكم في الحرف المزبور برغم أنكم لن تستطيعوا أن تدركوا معناه أبدا باليسر الذي تتوهمون لماذا؟ لأنه اسم الإلوهية الذي لم تعرفوه"[41]

ويعمل مرة أخرى الملفوظ السردي السابق على توضح العنوان المستبطن لدلالة اسم شخصية أنا الكاهنة، فيصبح ساطعا، يشع في ارتباطه المباشر بالرب (ملكوت طفلة الرب)، "اسمي إذا قرين القطب، اسم قرين مالك الثقلين والأرض والسموات وما بينهما"[42]

وبالتالي فإننا نقرأ معنى الكاهنة من الكهانة وأنا من الإلوهية، وبمعنى آخر فإن أنا تحترف مهنة الكاهن الذي تتصل وظيفته اتصالا وثيق بالرب، وممن اتصلوا به قبلها "فكيف لا أتزعزع فرحا بهذه الشهادة التي كبلت بها الأقدار عنقي نبوءة تنزلت في قلب أبي الذي وسمني يقينا منه أنه يطلق الاسم علي تبركا باسم الأم كما يرد في ألواح الأمم الأولى التي لحقتها لعنة النسيان..."[43]

ونخلص بعد هذه القراءة لاسم الكاهنة أنا أو أنا الكاهنة إلى أن هذا الاسم يقف على عتبة الرواية مشكلا شعرية قائمة بذاتها في ما أسميها شعرية الاسم ودلالته والثقافة التي ينحدر منها، ويصبح بهذا المعنى الاسم ممتلئا من بدايته يدفع بالقارئ إلى أن يغوص في ثقافة الطوارق بحثا عن الأم النبيلة للطوارق، الكاهنة تينهينان والتي تستعير منها أنا الكاهنة حروفا من اسمها كما تستعر منها وظيفتها المقدسة وهي الكهانة، وهذا كله يشكل "مربعا مستقبليا وأفق انتظار لتوقع الشخصية التي لا تكتمل إلا بنهاية النص الروائي"[44].

ورغم العناية الاسمية الكبيرة لبعض الشخصيات، إلا أننا نجد أن الكوني لم يمنح كل شخصياته أسماء وألقابا إنسانية فهل معنى ذلك أن عدم منح الروائي أسماء لشخصياته هو تأكيد على إسقاطهم من منظومة الحكي أم أن الأمر يتعلق بقتل متعمد ممارس على شخصية دون أخرى، وبالتالي يكون تأكيدا على نموذج معين وجب على الروائي أن يميته مرات ومرات، وإما لقهر تعاني منه الشخصية مثل شخصية الزعيم في رواية واو الصغرى*** أو لمعاناة الآخرين منها مثل شخصية العراف، وفي هذه الحالات المختلفة يكون قتل الشخصية بإسقاط اسمها حلا في إشارة إلى عدم براءتها، ويكون تغييبها بهذا المعنى أو بهذه الطريقة إتاحة الفرصة لميلاد جديد لشخصية جديدة، إن القتل بمعناه السابق، دعوة من الروائي للتغيير الذي لن يكون إلا بالتخلص من الماضي الممثل تمثيلا سيئا أو سلبيا.

ولكن قد يكون الأمر مختلفا تماما عند الكوني ففي هذه الكتابة الجنينية، العائد إلى الزمن البدئي، الزمن الأول، يكون إسقاط الاسم إشارة إلى مرحلة البراءة، وإلى مرحلة العماء، حيث لم يكن للإنسان اسم.. ولهذا المنحى في اختيار الأسماء ثبت بعض شخصياته بأسماء من نوع القرابة مثل: والد أسوف، والدة أسوف، الإبنة، الحفيدة، القرينة، أو بأسماء تحمل صفة اجتماعية مثل، مطلقة قابيل، أو بحسب الوظيفة الاجتماعية مثل: الزعيم، المربية، العبيد والأمة والزنجي أو بحسب المقام الاجتماعي مثل: الزعيم والعراف، الحكيم والعطار والساحر والدرويش وبخصوص الأسماء الأخيرة التي تحيل على المقامات الاجتماعية فإننا نؤكد على أن هذه الألقاب نفسها منحت لشخصيات مختلفة في رواياته "وربما كان يفعل ذلك ليجبر القارئ على تعرف الشخصيات من الداخل"[45].

ومن هذه الإشارة التي تبدو في غاية الأهمية يمكن تفسير التعمية الاسمية الممارسة على هذه الشخصيات، فهي تتحدد بحسب أهمية الشخصية ووضعها داخل المنظومة الروائية، فإسقاط الاسم لا يعني في جميع الحالات أن الشخصية غير مهمة أو فاعلة، وهذا ينطبق تماما على أسماء المقامات الاجتماعية، فالمقام في العادة أهم من الاسم ومن هنا يكون الكوني قد قدم المكانة على اسم صاحبها في إشارة إلى أهميتها. ولكن ربما السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو هل أن أسماء المقامات تتطابق أو تتماثل مع مسمياتها، فهل مثلا لقب الزعيم يطابق حقيقة مع الشخصية التي تحمله؟

تشكل في الحقيقة شخصيات المقامات الاجتماعية حضورا قويا في الخطاب الروائي للكوني، وعدم الإحالة إليها بالاسم يعزز في الحقيقة حضورها ويعمق وجودها في نصوصه بوصفها تمثل رموزا دنيوية ولهذا فإن أسماء المقامات الاجتماعية غير أسماء العلم بنوعيها، فهي أسماء مضعفة مرتين فهي متجاوزة للاسم الشخصي ومثبتة لميزة أو نافية لها طبقا للتوظيف الدلالي للشخصية، كما في شخصية الزعيم التي لا يتوافق معها هذا الاسم، ففي رواية واو الصغرى يبدو العكس تماما، بحيث نرى زعيما، ضعيفا مسلوب الذات يتعرض للضغوطات المتوالية، فهو مكلف بتولي الزعامة طبقا للناموس، الذي حرم عليه الشعر والزواج. وتصبح هذه الشخصية فاقدة تماما للسلطة الأهلية لأنها تدين بولائها التام لأهل الخفاء، وهذا التوظيف يكمل السمة المعنوية لهذه الشخصية حيث يصبح الدال منطبقا على المدلول.

بالإضافة إلى أسماء المقامات الاجتماعية، فإننا نلحظ وجود نوع آخر من الأسماء، وهي تلك المرتبطة بمكان ما "ونقصد بها تلك الأسماء التي ترتبط بالوطن، أو القبيلة التي تنتمي إليها الشخصية(...) وكلها تحيل على المنطقة أو المدينة التي تنتسب إليها الشخصية وهذا النمط من الأسماء يلغي الأسماء الشخصية ويحل محلها في الوظيفة والدلالة"[46].

ومن هذا النوع من الأسماء نعطي مثالا بشخصية الخبير الطلياني والزنجي والخلاسية، فهذه الشخصيات مرتبطة على التوالي بإيطاليا وبلاد الزنوج والقبائل الخلاسية، وهي أي هذه الأمكنة تحمل مرجعية تشحن ذهن القارئ بحقائق موجودة خارج النص عادة، فهي إذن، "تنشط ثقافته الجغرافية"[47].

فحضور إيطاليا في النص الروائي الكوني يحمل إشارة تاريخية بالغة الأهمية في تاريخ ليبيا الحديث، لاسيما أن الكوني من طوارق ليبيا الذين لم يكونوا بمعزل عن الغزو الإيطالي لهذا القطر، والذي لاشك فيه أن الروائي المتميز هو من يستثمر مادة إبداعه بحيث لا تكون المادة التاريخية حاضرة لذاتها كحقيقة بقدر ما تكون دالة وموحية.

وأما بالنسبة لشخصية الزنجي فهو من بلاد الزنوج وحضورها في البنية الاسمية لإحدى الشخصيات الثانوية يتعلق أو يفسر بالأسباب الجغرافية للمنطقة التي يكتب عنها الكوني، وهي متاخمة لثقافات وشعوب الصحراء الإفريقية الكبرى، وغالبية سكانها من الزنوج طبعا، ونفس الأمر يقال عن القبائل الخلاسية فهي واحدة من عشرات القبائل التي استوطنت هذا المكان.

وهناك نوع آخر من الأسماء مثبت على الجدول السابق، ويتعلق بالأسماء الأجنبية، وقد وردت بصيغة اسم العلم مثل جون باركر، كما

ورد اسم العلم مقترنا بصفة كما هو الحال في اسم الكابتن بورد ليلو، ويفسر وجودها في الخطاب الروائي، بقدرة الرواية الكونية على استيعاب جميع أسماء الشخصيات المنحدرة من ثقافات المختلفة (إيطالية، أمريكية..).

وبقي أن نشير إلى وجود نسبة معتبرة من الشخصيات التي تحمل أسماء طارقية، وقد يصعب على الباحث التوصل إلى معانيها ما لم يحيل الروائي على ذلك في نصوصه، وقد واجهتنا هذه الصعوبة فلم نتمكن من ربط الاسم بمسماه إلا في حالات قليلة جدا وذلك بمساعدة الإحالات التي وجدناها في النصوص، ونحن نعتقد أن هذا العمل مشروعا ومن حق كل روائي أن يسمي شخصياته كيفما شاء، ولكن من حق القارئ كذلك أن يتقرب من هذه النصوص بمساعدة الروائي نفسه، الذي يكون قد انتبه إلى غموض أسماء شخصياته الطارقية، لذا فإنه راح يستعيد وضوحها في الهامش بالإحالة إلى معناها في اللغة الأم (لغة الطوارق)

وبقيت ملاحظة هامة، ينبغي الإشارة إليها، وهي عزوف الكوني عن تسمية شخصياته النسائية مقارنة مع أسماء شخصياته المذكرة التي تتفوق من الناحية العددية عليها، وكأنه أراد تكريس قلعة ذكورية عتيدة دأبت على السيطرة التامة على هذا المجتمع() لذا فإننا نرى أن بإلحاق بعض الصفات على أسماء شخصياته الروائية مثل صفة الحسناء، أو بتميزهن بصلة القرابة مثل الابنة والحفيدة... أو بالإحالة عليهم من خلال مكانتهم الاجتماعية مثل: عذراء المعبد، الكاهنة، يصب مباشرة في هذا الواقع الذي يكون تمثيلا له بالمفارقة بمعنى أن الكوني يكون متأثرا بالنظام الاجتماعي العربي والذي هو نظام بطريركي، السيطرة فيه تكون للرجل عكس المجتمع الطارقي الذي يصنّف أنتروبولوجيا مع المجتمعات الأموسية –ضد البطريركية– وقد يفسر هذا الوضع الاسمي –في حالة سحب مضمون هذه النصوص إلى ثقافتها– كإعلاء لسلطة المرأة الطارقية التي يكون إبراهيم الكوني قد أبعدها عن كل تدنيس اسمي قد تتعرض له وربما تبدو هذه القراءة متناغمة مع مكانة المرأة في هذا المجتمع ولنا أن تذكر مكانة الحسناء في فتنة الزؤان وعذراء المعبد في واو الصغرى.

وبخصوص الشخصيات النسائية دائما وجب إصدار الحكم على النتاج الروائي الكوني بأنه يتراوح ما بين الكثرة في استخدام الشخصيات المذكرة المسماة، وما بين القلة في توظيف الشخصيات النسائية ورفض تسميتها.

4-الهوامش والإحالات:

1- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ترجمة حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دط1998، ص106.

2- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص51.

3- الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستيمولوجية) دار القصبة، الجزائر، دط، 2001، ص100.

4- فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الناشرون المتحدون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص77

5- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003/1423، ص31.

6- فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص172.

7- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ص118.

8- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ص122.

9- Tzvetan Todorov: les catégories du récit édition du seuil, 1966, ,communication 8, littéraire, p139. 1981,

10- نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص219. **BOURNEUF.P161.** Algirdas julien — Griemas et Joseph courtes: sémiotique dictionnaire raisonne

11- de la théorie du language, hachette livre, paris, France, 1993, p03. -Ibid, p3/4.

12- Algirdas julien Griemas et Joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne

13- de la théorie du language p7,

14- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، ص92

15- جمال كديك: السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار، عنابة، 17/15 ماي 1995، ص284

pour un statut sémiologique du mon: Philipe Ha
personnage; *in poétique du récit, édition*
16- du seuil, Paris, France , p117
17- ibid , p 119
Ibid ,p126 18

* اعتبر هامون الشخصية "مدلولا لا متواصلا قابل للتحليل والوصف" وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها، وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية.

** سوف نعتمد في هذه الدراسة على خمس روايات لإبراهيم الكوني وهي "نزيف الحجر" و"واو الصغرى" و"فتنة الزؤان" و"ملكوت طفلة الرب (سيرة أنا الكوني بلسان الصمت)"

Philipe Hamon: pour un statut -19
sémiologique du personnage; p142

ibid p127 -20

ibid p 143/144 -21

Philipe Hamon :pour un statut 142 -22
sémiologique du personnage; p

23- سعيد بن كراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة نموذجا)، ص139.

24- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990: ص 248/247.

25- أنظر سعيد بن كراد: سيميولوجية الشخصيات السردية،(رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، ص:139

26- أيمن رجب عبد السلام السعدني: رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، القاهرة، مصر، 2003، ص:95.

27- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي العربي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص60/59.

28- إبراهيم الكوني: المجوس، ج1، 477 دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992..

29- سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص97

Philipe Hamon: pour un statut -30
sémiologique du personnage; p149.

*** أنظر فصل التحول في رواية نزيف الحجر. دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1997.

31- سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، ص96

**** ترتبط هذه الأسطورة ارتباطا كبيرا بقصة الخطيئة الأولى التي فقد بسببها الإنسان نعيم الجنة فراح يبحث عنها في أحلامه وأوقات فراغه، ولقد أخبرتنا المرويات المختلفة عن الجنة السومرية والأشورية والبابلية وجنة عاد وأرض الميعاد وقد "افترضت أغلب الأساطير وجودها في مكان ما، في زمان ما، لدى شعب ما، حيث السعادة المطلقة والفرح المستمر والبهجة العارمة التي تعم جميع الناس على حد سواء" أنظر: مصطفى العدوي: الفردوس المفقود في الأساطير، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 360، نيسان، 2001 ويبن هذا الكلام ان لكل شعب تصوره الخاص عن هذه الجنة ومنهم الطوارق فلديهم كغيرهم من شعوب المعمورة اعتقاد راسخ بأن هذه الجنة كان اسمها "واو"، ومكانها في الصحراء، وهم لا يفقدون الأمل أبدا في العثور عليها بل ويصرون على انتظار ذلك اليوم الذي ستعود فيه الصحراء خضراء تكسوها الغابات وتخترقها الأنهار، وهذه الواحة " تشير إليها النصوص باستفاضة بوصفها الواحة التي قامت بها حضارة واو الكبرى قبل مرحلة التصحر حين طمرها ريح الجنوب مستعينا بالريح اللعوب، وهي أيضا الفردوس المفقود الذي طرد منه الجد الأول، لذلك يستخدم الطارقي اللثام كي يستر فمه الذي كان سببا في طرده من واو بعد أن أكل اللقمة الحرام أنظر – اعتدال عثمان: قراءة استطلاعية في أعمال الكوني، ص132/231.

32- جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2006، ص51.

33- إبراهيم الكوني: بر الخيعور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص23

34- إبراهيم الكوني: فتنة الزؤان، الرواية الأولى من ثلاثية خضراء الدمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995،، ص103

35- المصدر نفسه: ص103..

36- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص257

37- إبراهيم الكوني: فتنة الزؤان، ص26.

38- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص164

39- الزركشي: البحر المحيط، حققه لجنة من علماء الأزهر، ج1، دار الكتبي، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص308.

40- إبراهيم الكوني: ملكوت طفلة الرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص8/7.

41- المصدر نفسه: ص10

42- المصدر نفسه: ص10

43- المصدر نفسه: ص10

44- محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي، المنهج البنيوي –البنية، الشخصية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1994، ص113.

**** أنظر إبراهيم الكوني: واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999

45- جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب +مكتبة الأسرة، دط، 2006، ص53 .

46- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص251

* 47- أيمن رجب إسماعيل السعدني: تعدد الرواة في الرواية العربية المعاصرة منذ 1962، ص97.

النص التراثي وإشكالية التأويل

د.عميش عبد القادر

جامعة حسيبة بن بوعلي/الشلف

ما هي التأويلات الثقافية والمعرفية التي نواجه بها ومن خلالها النص التراثي؟ ما التعديلات الثقافية والمعرفة التي يمكن أن نلبسها لمصطلح تراثي ما؟ ثم كيف نفسر بعض الطروحات النقدية التي تمثل بعدا حداثيا في زمنه ذاك؟

ما القراءة أو المقاربة التي نلج بها نصا تراثيا وقد تتعارض مفهوميا مع النص التراثي، داخل دائرة التأويل؟ ثم ما المبررات الثقافية والنهجية التي تمكننا من خرق أو هدم جدار التحصين للنص التراثي؟ بل للموروث الثقافي نفسه؟.

تضعنا هذه الإشكالية في مواجهة الإبداعات المنجزة في ماضينا الشعرية منها والنثرية. كما تكمن خطورة هذه الإشكالية في كونها ممارسة غير بريئة. وإجراءات مفهوماتية، فكرية وثقافية تسعى بعيدا عن موقعها الزمني والسياقي التاريخي. أعني كيف يمكننا أن نعي تلك النصوص التراثية الواقعة بعيدا عن زمن قرائتها (زمن قراءة النص التراثي). وأخيرا والأهم ما موقف الدراسة الحداثية؟ وما المبررات الفكرية والمنهجية التي تدفع أدونيس بالذات لرفض التراث أو ربطه بالحاضر؟

وهنا تكمن الخطورة والأهمية المتجلية في صيغة الاستفهام التالية: في أي الأزمنة يتم الفعل القرائي للنص التراثي؟ أيرحل القارئ وجدانيا وثقافيا إلى حيث زمن إنتاج النص التراثي؟ أم يستدرج النص التراثي عبر قراءة استذكارية إلى حيث الزمن الحاضر – الآن- نخرجه من دائرة إنتاجه. لنقرأه هنا.؟

نحسب أن محاولات مناوشة النص الراثي (والنص) القرآني بالضبط لا تزال تسعى من خلال قراءاتها ومناهجها الحداثية –البنيوية ونظرية التلقي.. وغيرها–

يسعى إلى هدم وتفكيك بنى النص التراثي. وإعمال آليات ومعايير حاثية، مما يترتب على فعل القراءة شطط فاضح. وانتهاك معرفي وخرق للأسس التراث نفسه. بسبب التعارض والتضاد، إلى درجة التصادم والهتك لقدسية وهوية تراثية النص.

(فقد تكاثرت الدراسات الهدامة منصبة على هذه النصوص، تحفر في مضامينها وفي بنياتها الفكرية واللغوية تارة أخرى. باسم الكشف والإثراء. وتطورات العصر. وأخيرا باسم الحداثة والمعاصر، والتفتح على الآخر، والعولمة، والفكر المتحرر)([1])

(أمركة أو صلبنة الفكر)، وأخيرا وليس أخيرا يقينا باسم الإسلام المتحضر.

لكن في البدء تواجهنا عتبات استفهامية تمثل مفاتيح موضوعية للشروع في تأسيس لقراءة بريئة للنص التراثي عامة ولا نقول (النص القرآني) بصفته لغة دينية (لسانية)

---

[1]- دعميش عبد القادر. الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل. مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي. منشورات دار الأديب. ط1.2006. ص: 174

وخطابا منزلا. فإذا كانت قراءات النصوص التراثية وأفعال التأويل والإجراءات الدراسية، تتحرك داخل هذه النصوص بلا وازع أخلاقي أو اعتبارات فكرية أو ثقافية. فإن قراءة النص القرآني بنفس التصورات مع انفتاح آفاق التأويلات الدلالية -غير المحسوبة- تشكل خرقا ومخاطرة غير مقدرة النتائج.

ومن هذا الإشكال نلفي جل الدارسين يتهيبون الخوض في دراسة النص التراثي. لما يختزنه من محمول ثقافي وفكري لصيق الصلة بالفكر الاسلامي. وبالقرآن. والذي يمثل نواته النابضة، والتي يستمد منها كل نص تراثي وجوده وبعده الفكري والثقافي الروحي. يتساءل د.حامد أبو زيد: (كيف يمكن على سبيل المثال ممارسة فكر نقدي حر من داخل (الفكر الاسلامي) بتاريخ تورطاته الأيديولوجية الطويل منذ لحظة اكتمال الوحي؟)) ([2])

إن مقاربة النص التراثي تتطلب يقظة، وتبصرة واعية لما هية تراثية النص، وسياقاته التي أوجدته، ناهيك عن التحولات المفهوماتية المركوزة فيه، والتي انفصلت كلية أو جزئيا عن مفاهيمنا الحاضرة -مفاهيم العصر- واكتفت تاريخيا بتمثيل ماهية وكينونة النص. أي أصبحت تشكل تاريخيا فترة بعينها، مغلقة أحيانا، يصعب على متلقي النص التراثي إدراك كنهها. لأنه فاقد للرصيد المعلوماتي أو المعرفي المصاحب لذلك النص في دائرة زمن إنتاجه. لكي يتكئ عليها في عملية التأويل. هذا إشكال قراءة وتأويل النص التراثي. فكيف بنا مع القراءات الحداثية التي تسعى إلى مئوشة النص القرآني؟ متعاملة معه بنفس الجرأة والإجراءات وآليات النقد الحداثية التي يتعامل بها مع النص التراثي.؟

[2]- د.حامد أبو زيد. الخطاب والتأويل. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1./2000/ ص: 114

تكمن خطورة الدراسات الحداثية التي تسعى إلى دراسة القرآن الكريم وتفكيكه بصفته بنية لسانية مغلقة. بل وهدم هذه البنية من داخلها. تكمن في أنسنة فعل التعامل الإجرائي. وتجاوز حدود قدسيته. ناظرة إليه بنفس الدرجة والمساواة بينه وبين النص الإنساني (البشري). وهذا ما يسعى إليه محمد أركون مثلا. حين يقول: (..الأمر يتعلق بطرح مفهوم كلام الله طرحا إشكاليا ضمن التوجهات التي فتحها العلم المعاصر، ثم طرح مفهوم الكتابات المقدسة للمرة الأولى في تاريخ الأديان خارج نطاق أيديولوجية ([3])

إن الملفت في هذا القول هو خطورة إطلاق مفاهيم جد مقلقة، كما هو مثبت في قوله لفظة: إشكالية، والكتابات المقدسة. فالكلمة الأولى تنزاح إلى دلالتها الأدبية الفنية وليس إلى مقدسها أو روحانيتها. والثانية (الكتابات المقدسة) تنزاح إلى الفكرة الغربية القائلة بوحدة الأديان وتعايشها. وهو ضرب من المساواة والمشابهة، والتعميم فمثل هذه اللغة النقدية (والطروحات الفكرية والآليات النقدية الحداثية غير البريئة والمقنعة يحاول بعض دارسي ونقاد الحداثة الولوج إلى قلب النص الديني ومن ثم تأديبه وأنسنته ([4]) (نحسب أن كل قراءة حداثية للنص التراثي لا يمكنها أو تتجاوز حد المقدس أو المحظور وأن تتعامل مع النص الديني بنفس المعايير ناظرة إليه على أنه يقع داخل دائرة التراثات. لأن التعامل مع النص القرآني -نقول النص بتحفظ- يستوجب قراءته في ذاته ومكوناته ومنها قدسيته. بصفته وحيا ولأنه خارج عن مفهوم الزمن والسياقات والمكان. وحتى لغته التي تخرج عن مفهوم

[3] - محمد أركون. الفكر الإسلامي. قراءة علمية. تر: هاشم صالح. المركز الثقافي العربي/ ومركز الإنماء القومي. بيروت. 1987/ ص:120-121

[4]-د.عميش عبد القادر. الأدبية بين تراثية الفهم. م. س. ص: 174

اللغة الإنسانية. التي كثيرا ما تتبدل دلالات بعض ألفاظها لاعتبارات تاريخية وألسنية تماشيا وسيرورة المجتمع. وهي تحولات تدخل كلها ضمن المد الإستيمولوجي لخصوصية هذا النص التراثي عكس النص القرآني المتفرد ذلك لأنه نص (القرآن) خارج المد الزمني، والسياقات الممتدة من لحظة نزوله واكتمال وحيه، إلى أن يشاء الله رب العالمين. خلافا للقراءات الأخرى التي تتعامل مع باقي النصوص الأخرى انطلاقا من فكرة نظرية التلقي: لانهائية المعنى، والنص المفتوح، والقارئ هو النص، وموت صاحب النص. وتفكيك النص وهدمه لبنائه من جديد. والقارئ يهدم ليبني...إلخ. وهي كلها مفاهيم ومعايير إجرائية تتعارض مع طبيعة النص القرآني الكريم. لأنها معايير نقدية استخرجت من أنماط وأجناس أدبية إنسانية وليست إلهية.

وليسميها البعض قراءة في دائرة الشرع، أو المقدس، أو المحظور، أو السياسي كما يرى أدونيس حين يصرح (..نضيف أن النص القرآني لا يقرأ على مستوى الجمهور الواسع إلا سماعا ، نقلا إيمانيا أو غناء ترتيليا ليس في هذا كله ما يسمح بالقول إن القرآن ،هذا النص المقدس محجوب بهذا التقديس ذاته [5]

جلي من قول أدونيس أن الذي يقف حائلا ومانعا بين الدارس أو الباحث (والنص القرآني) هو حجاب المقدس. وأدونيس لا يرمي من هذه القراءة لمجرد القراءة إنما يقصد الدراسة المنهجية، وإخضاع القرآن الكريم بصفته تراثا عند غلاة الحداثة أو المتطرفين من أصحاب الفكر الحداثي.. والملاحظ أن أدونيس نفسه يتهيب من الخوض في مناوشة أو اقتحام صرح النص القرآني، بصفته كتابة أو كتابا. وبنية لسانية مغلقة. فنراه يعمد إلى مقاربة تشبيهية حين يقارن ما قاله مالارميه حول الكتابة.

يقول أدونيس: (يطيب لي أن أستطرد فأشير إلى التشابه اللافت بين ما تفرض الكتابة القرآنية قوله وما قاله مالارميه حول الكتابة. يجيء هذا التشابه من أن مالا رميه كان يرى أنه بوصفه كاتبا ذات مطلقة تكتب الكتابة المطلقة المتمثل في الكتاب. كأنه كان يعد نفسه خالقا يخلق كتابة مطلقة خاصة لعالمه المطلق الخاص([6])

إن قراءة متأنية لمثل هذه المقولات الحداثية يستحضر في أذهاننا خرجات الفكر الحداثي القائل بنسف كل ثابت أو مقدس أو مركزي. لا شيء يمكن وصفه بالثابت. كما يوضح أدونيس ذلك وهو يعرف الحداثة بقوله: (الحداثة هي بالضرورة انشقاق وهدم من حيث أنها تنشأ عن طرق معرفية لم تؤلف، وتطرح قيما لم تؤلف. إن الانشقاق جزء عضوي من الوحدة لا يجوز أن نخاف منه. والهدم وجه آخر للبناء. وتتضمن الحداثة الرفض والتمرد من حيث أنها تتخلى عن التقليد ومفهومات الأصول والأسس والجذور والمعايير الثابتة..([7])

نحسب أن مبادئ الحداثة سواء كانت قراءة أو نقدا للنص التراثي بالذات تتعارض والعناصر الثابتة للنص التراثي. ألتي تمثل أنويته وشخصيته التاريخية والفكرية. فالتراثي يعني الأصيل، والمقدس، والمنبع، والنموذج.. إلخ.. في مقابل مفاتيح الهدم الحداثية: الهدم، الرفض، التمرد، التقويض..إلخ.

فإن كانت هذه أهداف الحداثة سواء تجلت في فعل القراءة، أو النقد، وهي تشتغل على النص الإبداعي التراثي وما يلحق تلك النصوص من هتك، وخرق، وشطط تأويلي. فكيف بها وهي تقارب النص القرآني –بصفته تراثا– في مفهوم غلاة الحداثة.؟

[5] -أدونيس: القرآن وآفاق الكتابة. دار الآداب. ص:40

[6]- أدونيس. النص القرآني وآ فاق الكتابة ص: 41

[7] - م، ن. ص: 115

وقد تزعم هذه القراءات النقدية أنها تقارب النص القرآني في بنيته اللسانية لا الروحية الشرعية. إلا أن هذه المقاربات سوف تظل محاولات مترددة وضربا من العبث الفني والطيش النقدي ([8])

إلا أن هذه الرؤية القلقة تجاه التراث عامة والنص القرآني خاصة ليست عامة بل تتجلى بشكل صريح في عقيدة أدونيس الحداثية، والتي تتصف بالشطط والغلو تجاه كل ما هو ثابت وأصولي. فقد ألفينا بعض الدراسات الحداثية تنبه إلى ضرورة الحرص على ألا تنتهك الثوابت وما هو أصيل في النص التراثي وما يصاحبه من سياقات دينية واجتماعية وثقافية. لأن: (الحداثة تستوعب الزمني وتجاوره ولا تنافيه. كما أنها تتمثل التراث –على الأخص ما هو دائم الإضاءة في التراث– ولا تلغيه بالضرورة لأن الحداثة تساؤل مستمر الوهج عن الواقع ودحض لهذا الواقع.

فالخلاف بين الحداثة والواقع علاقة عضوية وليست علاقة طردية، أو انتكاسية. إنها علاقة نقيضية، تتضمن الواقع ولا تكتفي بأن توازيه، بل تومئ باستمرار إلى "واقع حلم" ماثل ودائم التجدد. (دائم المراوغة) ([9])

نحسب أن قول إدوار الخراط هذا يصب في ما يمكن وسمه بالحداثة المعقلنة، أو الحداثة العروضة، التي يمكن التعامل من خلالها مع النص التراثي قراءة وإبداعا وبشيء من الموضوعية. لأن النص التراثي له خصوصيته وسياقاته التي أنتج داخلها وفي مناخاتها.

ومن هنا كانت قراءة النص التراثي وتأويله تمثل إشكالية بينة. كيف يمكننا قراءة نص تراثي بخلفية ثقافية حداثية أو معاصرة تشكل تراكمات لقراءات معاصرة. أنتجت في مخيلة القارئ العربي المعاصر. تراكما معرفيا وثقافيا وسياسيا. في معظمها هي ثقافة غربية ونفس الإشكال نلفيه عند الكاتب؟. كيف يكتب نصا هو امتداد لثقافة أصيلة لها جذورها اللغوية والمعرفية المتلاحمة بالتراث. وبرحمه المكين؟

قد يقول قائل بصوت الحداثي البنيوي أن النص كائن مكتف بذاته. مجال معرفي مغلق على ذاته، له بنيته وله كينونته، وشخصيته. إلا أن مثل هذا التعامل مع النص التراثي الذي يلج النص ويظل حبس بنياته اللسانية وألفاظه، ولا يعاين أطرافه وضواحيه كثيرا ما تفوته قضايا دلالية معرفية واردة في سياقاته المختلفة والتي تمثل روافد أكيدة لما تضمنه النص. والتي بإمكانها أن تسهل القراءة وأن تصوبها الوجهة التي يبتغيها المنشئ (الناص). وتجنب القراءة الكثير من المزالق والشطط التأويلي. والفهم المغالط، وتحفظ للنص ماءه وشخصيته.

ولا نعني بكلامنا هذا (قراءة النص التراثي أو ممارسة النص الإبداعية). إثبات ندية التراث للثقافة الغربية أو المعاصرة، وما تنطوي عليه –في اعتقاد البعض– من تحرش مبيت للتراث العربي الإسلامي، وليس دفاعا عن التراث المحصن في زمنه المغلق على ثرائه، وترفه المعرفي. نما نؤكد على أن من أهداف القراءة الحداثية للنص التراثي هو إعادة اكتشاف بعضا من مخبوءاته التي انفلتت عن عين القراءات السابقة. مادامت كل قراءة هي إساءة للقراءات التي سبقتها حسب نظرية التلقي. وبالتالي ليست ثمة قراءة بريئة حسب

---

[8]– د. عميش عبد القادر. شعرية الخطاب السردي. سردية الخبر. منشورات دار الأديب. ط2007/1/ ص:34

[9]– فصول. مج 4/ الحداثة في اللغة والأدب/ مقال: إدوار الخراط/ الجزء الثاني. ع4. يوليو/أغسطس/ سبتمبر 1984. ص:58/57

مقولة: لوي ألتوسير: (لا توجد ثمة قراءة بريئة) [10]

فانعدام البراءة آت من كون القراءة الحدثية للقرآن الكريم مثلا تملي على القارئ مخزون تراكماته المعرفية المعاصرة في مواجهة المكمون الثقافي للنص التراثي أو القرآني. مما يترتب عنه توجيه خاص لفعل القراءة. ومن ثم تدفعه إلى تأويل ذاتي ففهم أحادي. لمضمون النص التراثي. لأن رؤيته حددت سلفا تجاه مفهوم التراث. فهو يختار جانبا من التراث. ما يفهمه وما يراه غير متعارض مع توجهاته الثقافية والفكرية. متناسيا أن للماضي حق في الحاضر. لأنه استمرار منه. يخالفه لكن لا يعارضه. لأن كلا منهما لا يفهم أو يفسر إلا بواسطة الآخر. وهذا تحد حقيقي من حيث المنهجية والموضوعية. فعلى الباحث أو القارئ للتراث: (أن يوائم مواءمة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق التراث والوعي بعلاقة الجدل مع الماضي هو سلاحه لتحقيق هذه المواءمة. وتجنب الشطح والوثب..) [11]

إلا أن هذه المواءمة التي يتحدث عنها د.حامد أبو زيد كشرط تنتفي عند أدونيس. الذي يرى أن التغيير الراهن يتطلب بل يستوجب هدما لكل ما هو قديم وتقليدي: (وإذا كان التغيير يفترض هدما للبنية القديمة التقليدية، فإن الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي. وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله. إن هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته) [12]

فأدونيس واضح في تصريحه هذا. فدراسة التراث غايتها الهدم لا التجديد. فالتراث عنده يدرس لا ليفهم بل يستخدم كوسيلة لهدمه من داخله. أي هدم عناصر الثابت بعناصر التغيير. وذلك لسحب البساط من تحت أقدام الذين يستخدمون التراث لأغراض ذاتية. والذين يستخدمون التراث كذريعة للدفاع عن أفكارهم السلطوية ومصالحهم. فالسائد السياسي عنده أو السلطوي هو الذي يثبت التقليدي والتراثي في الحاضر لاستمرار النظرة السلطوية للثقافة إن موقف أدونيس: (رغم ديناميكيته الظاهرة ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي. إنه يفهمه لكي يهدمه، ويكتشف عناصر الجدل والصراع فيه. لكنه يؤمن بأن العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها) [13]

إن قراءة للتراث أو دراسة بهذه الكيفية لا يعني إثراء للتراث، وإنما يعني الهدم للتراث نفسه. بصفته الثقافة السائدة. كما تقوم رؤية أدونيس للتراث على الهدم وهو مبدأ أساسي لا على الارتباط به، وتبنيه. لأن مفهوم الارتباط لا يعني تجاوز الظروف التاريخية: (بل يعني الوعي بها، إن الفارق بين الذي يقوم الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد فارق جوهري. الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر في نفس الوقت الذي يدرك فيه جدلية العلاقة بينهما. إنهما متمايزان متداخلان. أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي) [14] .

[10] -نصر حامد ابو زيد. اشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. 2001. ص: 228

[11] - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. م. س. ص: 229

[12] - أدونيس. الثابت والتحول بحث في الأتباع والإبداع عند العرب. دار العودة بيروت. ص: 33

[13] - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات التأويل. ص: 233/232

[13] - نصر حامد أبو زيد. ص: 233

[13] - أدونيس. الثابت والتحول. ص: 104

[13] ‏ٮ- نصر حامد أبو زيد. م. س. ص:238

فحينما يتحدث أدونيس عن اللاتكامل أو التعالق بين الماضي والحاضر. بين التراثي والإبداعي الحاضر. من خلال انفصال التراث عن الإبداع، فهو يعزل العمل الإبداعي كظاهرة ثقافية عن السياق التاريخي. كما جاء في قوله: (إن الإبداع شيء آخر غير زمن التراث. فالآثار الإبداعية الماضية ليست لكي تزكي الآثار اللاحقة أو تولدها، وإنما هي لكي تشهد على عظمة الإنسان، وعلى أنه كائن خلاق) [15]

وجلي أن أدونيس لا يرى في الآثار الإبداعية التراثية سوى أنها شواهد فكرية خلاقة تعلم مرحلة نشاط فكري للإنسان عبر مراحله التاريخية لا غير. وجدت في لحظة ما. وظلت ساكنة لا تمت لما سيلحقها بأي صلة.

وإلى حد هنا يطرح. نصر حامد أبو زيد سؤالا منهجيا دقيقا يقول متسائلا: (إذا كان هذا موقف أدونيس من التراث على المستوى الثقافي العام، وعلى مستوى الإبداع الشعري، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة؟ وكيف أثرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة ونتائجها؟) [16]

ولا يكتفي أدونيس بنفي وإبعاد التراث عن النشاط الإبداعي بصفته مصدرا ودافعا للنشاط الإبداعي. بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يتهم العربي برفضه لكل إبداع معاصر وكأنه مفطور على رفض كل جديد معاصر. وربما أرجعنا هذه العقدة لديه إلى كونه المبدع الحداثي شعريا يعاني من أفلاس جمهوري. وإن كان له أتباع ومريدون في حقل التنظير النقدي. يقول أدونيس كاشفا: (عن سر هذا العداء الذي يكنه العربي بعامة، لكل إبداع حتى لكأنه مفطور عليه. فإن ردود فعله المباشر إزاء الإبداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة، والذم والقمع على مستوى النظام [17]) .

وبهذا يكون أدونيس قد انتقل إلى مرحلة أكثر جرأة ومخاطرة حين يتهم العقل العربي نفسه والثقافة العربية وخاصة في جانبها الحساس. ألا وهي الرؤية الدينية الإسلامية، التي تشكل عائقا أمام التطور والإبداع. وفي الأخير يمكن تشمير الكلام في ما نعتقد أنه نتيجة هذه المداخلة وهو: إن رؤية الشاعر أدونيس الحداثية للتراث من منظور الثابت والتحول. بين الأصيل. الثابت والجديد المبدع وهو المتحول في حضور المجتمع. حجب عنه أمورا دقيقة وجوهرية واقعة بين الماضي والحاضر. وأمورا ثابتة في كل منهما. هي التي تحدد وتؤصل لهوية المجتمع وكينونته المكينة. ومن ثم نحسب أن مثل هذه الدراسات الحداثية –وإن كانت جريئة ومتميزة– فإنها تظل غير مجدية، لأنها تتجاوز العرف المعرفي والفكري والمقدس في المجتمع. الذي يقف بالمرصاد لكل هتك أو تطاول لموروثه التراثي سواء الديني أو حتى الفكري، والثقافي.

[16] - أدونيس. الثابت والتحول. ص:19

[16] - أدونيس. الثابت والتحول. ص: 104

مذهب القرطاجني ومنهجه في بناء النص الشعري

- دراسة في قانون التناسب ومستوياته -

أ.نسيبة العرفي

جامعة الجزائر

يعتبر حديث النص من أهم ما جاء عند الناقد أبي الحسن حازم القرطاجني بل وهو من أبرز المسائل التي يظهر فيها تميزه، ذلك أن مباحثه في منهاج البلغاء وسراج الأدباء موجهة نحو النظر في المستويات المختلفة والمتنوعة التي يتكون منها النص الشعري من ألفاظ ومعاني وما يتألف منهما، ثم ما يختص به هذا التأليف عن سائر الأنواع الأخرى في غير الخطاب الشعري، كالإيقاع بنوعيه، والتخييل الذي يمثل أخص خصائص الشعر عند القرطاجني.

من هنا كان تحسس مشكلات اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم أسسا قامت عليها مباشرة القرطاجني للخطاب الشعري الذي تتفاعل فصوله في بنية كلية انطلاقا من تلاحم عنصرين أساسيين هما الدال والمدلول، ليتم هذا التضام في مستوياته المختلفة وفقا لاقتران الوحدات في حدود ما يحقق المناسبة.

والمتتبع للتراث النقدي يلاحظ وعي النقاد العرب ببنية النص الأدبي فلقد انطلق الجاحظ من وعيه بتوظيف اللغة لغايتين، الأولى تتمثل في استعمالنا العادي لها والثانية: تتمثل في استخدامها من أجل الخلق الفني(1) الأمر الذي يستدعي الاعتناء بشكل الخطاب في صياغته الجمالية وفق مقاييس البلاغة بدءا باللفظة في مستواها الإفرادي ثم في علائقها بالمعنى ووصولا إلي تضام هذه الوحدات وتحركها في سياق واحد ضمن نظم ونسيج مخصوصين، ومعنى ذلك أن الجاحظ قد تجاوز مستوى اللفظة بوصفها وحدة صوتية مفردة ن وبنى رأيا متماسكا ينطلق من علاقة اللفظ بالمعنى(2) إلى مفهوم للنظم عام يراعى بموجبه تماسك العناصر النصية في سياق عبارة أو بناء عام كالحال مع مصطلح القران الذي يوظفه في هذا المجرى. ومنذ الجاحظ أصبحت ثنائية اللفظ والمعنى قاعدة ومدخلا لمقاربة النص الأدبي ومعالجته ((فبوقفاته المتنوعة والمثيرة لكثير من التساؤلات وتنوع مجالات بحثه والطموحات الواسعة التي امتدت بنظرته إلى إثارة كثير من قضايا النص العميقة كعلاقة الألفاظ بالمعاني وخصائص التشكيل الصوتي للمعنى الشعري ومشكلة اللفظ أو البنية وغيرها، ستكون المفاتيح التي يلج بواسطتها النقاد بعده عالم النص، وسيظل كثير من طروحاته مسلما بهالدى كثير من النقاد والبلاغيين))(3)، وكان ذلك فعلا مع ابن قتيبة الذي أدرك تلاحم اللفظ والمعنى في الصياغة الواحدة وركز اهتمامه الأول على بحث المعنى وإبراز أولوية قيمته الأخلاقية لكن دون أن يولي البنية العامة اهتماما إذ لا نجده يلح على تلاحم الأجزاء في النص وانتظامها من أجل تحقيق التكامل كما فعل الجاحظ قبله، إلا أن إبرازه لقيمة المعنى الأخلاقية وأهميتها في وظيفة الخطاب(4) سيحسب له، ذلك أن الجاحظ قبله كان قد أولى الاهتمام الأول لصورة المعنى، ويأتي ابن طباطبا بعده ليضع تصوره للنص على أساس الثنائية نفسها فلقد أحس بضرورة تحقيق الانسجام في النسيج لتكون القصيدة كأنها كلمة واحدة تنسجم حروفها وتتماسك في سلاسة، طارحا في ذلك بعض قضايا الوحدة، وأما قدامة بن جعفر فيبني تصوره للنص الأدبي من إحساسه بتعانق عناصره وتتبع علائقها(5) في حين يظل وعي الفلاسفة بخصوصية البنية

اللغوية في الخطاب الأدبي متعلقا برصد تآلف مستويات هذا الخطاب وتفاعلها المولد للدلالة، ثم توازي العناصر المشكلة للنص وتناسقها خارجيا.

إلى هنا يكون التراث النقدي باتجاهاته المختلفة، قد هيأ لناقدنا الأسس التي سيعتمد عليها في وضع تصور متكامل للنص الأدبي. والواقع أن تصور حازم لبنية النص تبدأ من أساس ثنائية اللفظ والمعنى كما كان الأمر عند غيره حيث يرصد مستويات الكلام بدءا بالمستوى الصوتي ثم المستوى الإفرادي لفظا ومعنى فمستوى العبارة، فالنص. وأقسام المنهاج أي الكتاب مؤسسة بحسب هذا المنطلق (اللفظ والمعنى)، ذلك أن القسم الأول الضائع الذي يبحث في الألفاظ يتردد في موضع آخر من الكتاب وهو قسم المباني، وأما القسم الثاني الذي يبحث في المعني فيتردد أيضا في آخر الكتاب ضمن ما أسماه حازم بالأسلوب، وعليه فكتاب حازم يرمي إلى بحث ثنائية: (النظم/ الأسلوب) عبر ثنائية (اللفظ/المعنى)، الأمر الذي يجعلنا نقول إن معالجة إشكال النص وإن بدأت معالمها تظهر منذ زمن بعيد قبل حازم فإنها تأخذ معه بعد النضوج والاستواء، ذلك أنه أدرك بعمق تفاعل العناصر التكوينية في النص وتآلفها وتناسقها سواء كان ذلك خارجيا أم داخليا، فالنص في تصوره إطار تتفاعل ضمنه جملة من العناصر الجزئية والمركبة لتشكل صورة الخطاب المفرزة للدلالة.وبهذا يرصد حازم علائق الألفاظ والمعاني على مرحلتين، الأولى لا تتجاوز مستوى العبارة والثانية تشمل نظام القصيدة أو النص كاملا.

فتصور حازم لبناء النص الشعري ينبني أساسا على رصد العلائق القائمة داخل هذا النص بين العناصر، بدءا بأصغرها وأبسطها وهو اللفظ الدال على معنى فالمواد اللفظية بعد اختيارها حسب تصور حازم ((من جهة ما يحسن من ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها....))(6) تدخل في علاقات مع الوحدات المجاورة سابقة لها كانت أم لاحقة بها، وأساس ذلك هو حسن التأليف والتلاؤم فتكون ((حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما ومنها إلا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال، تكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات وتتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها))(7) والخيط المنتظم لهذه العلاقات هو الدلالة المراد توصيلها في أجمل صورة وأكمل وجه.

ويرصد حازم علائق اللفظ والمعنى على مستويين: الأول جزئي لا يتجاوز العبارة والثاني كلي يشمل نظام القصيدة كاملا حيث يضبط كيانها وطابعها العام، لذلك يقسم حازم التخييلات الشعرية إلى قسمين هما قسم التخاييل الجزئية ويحتوي على أربعة أحوال تبدأ بشروع الشاعر في تخييل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر ثم يليه تخيله ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض بأشياء خارجة عنه مما يقترن به ويكون عونا له على تحصيل المعنى المقصود به. والحال الثانية هي أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يخيل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس. الحال الرابعة من هذا القسم فهي أن يتخيل الشاعر في الموضوع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستلاء على

جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق وفاء بها(8).

وعن التخييلات الكلية يقول حازم في الحال الأولى: إن الشاعر يتخيل فيها مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها، في حين تكون الحال الثالثة بأن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها، وأما الحال الثالثة فيتم فيها تخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب ومن أهم هذه التخييلات موضوع التخلص والاستطراد(10) وتأتي الحال الرابعة والأخيرة من أحوال التخاييل الكلية حيث يتخيل الشاعر تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروي عليه وحيث يلاحظ ما يحق أن يجعل مبتدأ ومفتتحا للكلام وربما لحظ في هذه الحال موضع التخلص والاستطراد(11).

وبهذه الأحوال الجزئية والكلية باعتبار ما لها من دور في زمان مزاولة النظم يتحدد البناء الكامل للقصيدة في جميع المستويات بدءا باختيار اللفظ والمعنى ووصولا إلى التئامهما على مستوى العبارة واستحالتها في مستوى أكبر نظما وأسلوبا ((فتقسيم حازم التخييلات التي يحتاجها الشعراء في صناعتهم إلى قسمين كبيرين... انعكاس لمنظوره المزدوج إلى القصيدة كاملة وإلى عناصرها الجزئية المتشكلة منها))(12)، وهكذا يتقرى حازم الهيئات الحاصلة عن التأليفات المعنوية (الأسلوب)، وذلك انطلاقا من عنصرين أساسيين هما اللفظ والمعنى اللذان تتشكل منهما شبكة من الدوال والمدلولات.

والحق إن اهتمام حازم الكبير باللفظ والمعنى مفردين لم يمنعه من تأكيده ضرورة ائتلافهما وتفاعلهما ضمن نظام من العلاقات، يضفي عليها طابعا جماليا خاصا ومميزا، ومن هنا كان اهتمام حازم الأكبر منصبا على دراسة العلاقات القائمة بين تلك الوحدات، فيصبح للقصيدة كيانها بفعل قيام هذه العلاقات بين العناصر المكونة لها، ذلك أن هذه العناصر والوحدات لا يمكن أن يكون لها أي شكل من أشكال الوظيفة ما لم تتآلف في إطار نظام من العلاقات، فانتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني ما هو إلا مرحلة من مراحل تحقيق هذا الكيان، وهذه المرحلة لها أهميتها البارزة التي لا تظهر إلا بقيام العلاقات وتكثفها وتفاعلها مع السياق، فالخطاب الأدبي تشكيل لغوي مخصوص من الجمل والعبارات يوجد ضمن سياق ما.

إن صفات النص وخصائصه في تصور حازم تنبع من تحقيق مواصفات محددة عل مستوى المفرد والمركب فالقول الشعري في الحقيقة ليس إلا انتظاما لتركيبات أو جمل شعرية يسبقه انتظام للكلمات المؤتلفة من حروف صقيلة ونجد حازما يؤكد البنية في النص ويركز عليها في قوله: ((اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب))(13)، إن هذا التتابع والتداخل بين الوحدات والعناصر يحفظ للنص تماسكه وانسجامه وعدم تشتته، ذلك أن النص الفاقد للبنية في الأصل نص رخو متكسر ووظيفة البنية تكمن بالدرجة الأولى في قتل رخاوة النص وشد مفاصله وجبر وحداته وذلك لتؤسس –أي البنية- (الهيكل الستاتيكي للنص) (14). ويكتسب النص أسلوبه من انتظامه انتظاما بنويا مخصوصا فيتميز ويتفرد عن باقي النصوص، إذ أن جملة العلائق القائمة بين

الوحدات دوالا ومدلولات، التي تبدو متشابكة ومتداخلة في مستويات الكلام المختلفة، هي التي تعطي للنص طابعه المميز ((فالأسلوب هو الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة، وإنما في إطار أوسع منها كالنص أو الكلام))(15).

ومن هنا يمكننا القول إن أسلوب النص عند حازم القرطاجني متمثلا في هيئة من التأليفات المعنوية يشكل الأساس الذي ينبني عليه انتظام النص، وما النظم بوصفه هيئة من التأليفات اللفظية، إلا صورة يتجلى من خلالها هذا الانتظام في شبكة من الألفاظ والعبارات يخضعها حازم لمحوري الاستبدال والتركيب حيث يتم استجداد المعاني والألفاظ على السواء والتأنق في تركيبها لتخرج غير مخرج العادة، فالنص الشعري يختلف عن النص العادي في توظيف اللغة توظيفا جماليا وتناول المعاني تناولا خاصا عبر ما عرف عند حازم بحسن التخييل والمحاكاة ((فالتأنق هو طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض.وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك))(16)، ويؤكد حازم هذا الجانب مشيرا بإلحاح إلى تحسين هيئات المعاني والألفاظ الدالة عليها حتى تخرج الصياغة وفق أنواع النسب والاقترانات بين المعاني من جهة والألفاظ من جهة أخرى إذ في تصوره ((لا يجب ان يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام،ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها. ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل....))(17) ويتخذ من هذه الترتيبات والاقترانات وما يتولد منها من تفريعات منطلقا لدرس بنية القصيدة الكلية، وشبيه بهذا ما يذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم إذ نجده يتخذ من معاني النحو طريقا إلى الكشف عن تماسك معاني الكلم وتعاضدها فالدلالة التي يحدثها التأليف بين الألفاظ المشكلة للعبارة إنما أسسها معاني النحو ذلك أنه ((لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه))(18) ومن قبله اهتم القاضي عبد الجبار بمسالة النظم وقد أشار إلى ذلك صمود قائلا: إنه كرسه أي النظم ((للدلالة على طرق التركيب اللغوي وكيفية ضم أفراد الكلمات وقد اعتبره من أهم مقومات الفصاحة))(19) ومن هنا يمكننا القول إن تنوع النسب والاقترانات بين المعاني عند حازم شبيه إلى حد كبير بتوخي معاني النحو عند الجرجاني والتركيب اللغوي عن القاضي عبد الجبار (20) ذلك أنهم جميعا يبحثون عن منطلق لبحث البنية الكلية للنص بوصفه كيانا ينشأ عن هذا النوع من التأليفات والتركيبات، وبهذا يكون أسلوب النص وليدا لجملة من النسب والاقترانات القائمة بين المعاني ذلك أن اختيار الأدوات التعبيرية من الرصيد المعجمي وإن كان يسهم بقدر كبير في بناء النص إلا أن التركيب وفقا لما تقتضيه قوانين النحو يظل أكثر أهمية في ذلك ((فالأسلوب هيأة ناتجة عن تلطف في الانتقال بين المعاني وهو لا يعدو أن يشكل دائرة أوسع تحوي دوائر كثيرة تحددها هيئات المعاني وصورها الحادثة في أشكال تناسبها))(21) وفي هذا السياق يضرب حازم مثالين دلالة على أهمية المأخذ في بنية النظم وصيغة العبارة الأولى لأبي تمام إذ يقول:

يابعد غاية دمع العين إذ بعدوا

ويرى حازم أن صياغة الشاعر المميزة هي التي أعطت لمعنى القول صورة مخصوصة، وإنما كانت هذه الصورة المخصوصة للمعنى من جراء الانزياح إلى التعبير عن التعجب بالنداء، فيقول أنه لو أخلى المعنى من التعجب واقتصر

على إيجاب بعد غاية الدمع لبعدهم لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها وكذلك أيضا لو عبر عن معنى التعجب بغير هذه العبارة فقال: ((ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا)) لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها باقتران التعجب بالمعنى في صورة النداء حسن منزع في الكلام ولطف مأخذ فيه (22)، وأما الثاني فهو لأبي سعيد المخزومي الذي يقول:

ذنبي إلى الخيل كري في جوانبها

*** إذا مشى الليث فيها مشي مختتل

وفي هذا المثال لا يجد حازم الدافع الذي لأجله حسنت العبارة وتعذرت صياغتها على غير هذا الشكل، ذلك أن البيت إذا أزيل عن موضعه واستبدلناه بقولنا ((كم أذنبت إلى الخيل بكري في جوانبها)) لم يكن له من حسن الموقع في النفس ما كان له وهو على صياغته الأصلية فقد يرد من حسن المأخذ ما لا يقدر أن يعبر عن الوجه الذي من أجاه حسن ولا يعرف كنهه، غير أنه يعرف أنه مأخذ حسن في العبارة من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضعها والإثلاج إليها من غير المهيع الذي منه أثلج واضعها وجدت حسن الكلام زائلا بزوال ذلك الوضع والدخول إليه من غير ذلك المدخل(23) ويعلل جابر عصفور موقف حازم من دور النسب والاقترانات ودور السياق أيضا في إخراج العبارة مخرجا مخصوصا لكونه، أي حازم يستند إلى أصول تعود إلى القرن الثالث مع ابن سلام الجمحي وتمتد في القرن الرابع مع على بن عبد العزيز وتصل ذروتها، كما يقول في القرن الخامس مع عبد القاهر الجرجاني إذ حاول هؤلاء جميعا تبرير جمال النظم وتعليله تعليلا عقليا وبهذا يكون حازم قد أفاد كثيرا منهم ليتجاوز بذلك فكرة إرجاع العلة في جمال النظم إلى لون من الحدس كما شاع في اعتقاد بعضهم مشيرا إلى السياق وفاعليته في القول الشعري(24)

ولئن تجاوز حازم فعلا ابن سلام وعلى بن عبد العزيز وغيرهما، فإنه لم يتجاوز في ذلك عبد القاهر الجرجاني إلا في امتداده بالبحث من دائرة الجملة إلى النص أو القول الشعري.

ومن هنا يظهر بكل وضوح استغلال حازم لطروحات الجرجاني في هذا السياق، لكنه استغلال إيجابي أمكن حازم من إثراء مبحث النص الشعري والقفز به إلى مستوى النظرة الشمولية فيصبح الخطاب الشعري بنية كبرى تتآلف عناصره اللفظية والمعنوية وفقا لمنزع ومأخذ معينين وتتحرك ضمنه بنى أخرى تضفي عليه خصائصه النوعية بوصفه نصا شعريا كبنية الصورة والبنية الأيقاعية.

قضايا الوحدة

لقد خصص حازم لفصول القصائد درسا أشبه ما يكون بدرس الألفاظ والمعاني فتعرض لها من جهة ما يرجع إلى موادها وإلى هيئاتها في أنفسها –أولا– ثم ما يجب في وضعها وترتيب بعضها من بعض ولم يتوقف اهتمامه عند هذا فقط بل تعداه حرصا على اكتمال تصوره للقصيدة إلى تحديد الشروط التي ينبغي الالتزام بها في بدايات الفصول ونهايتها، وذلك كالتسويم والتحجيل.

وإذا اعتبرنا البيت أصغر وحدة شعرية يمكن أن تحتويها القصيدة فإن هذه الوحدة تبقى معزولة صماء ما لم تتحرك داخل نظام أوسع هو نظام الفصل الذي يبقى بدوره معزولا ما لم يتحرك داخل نظام أكبر تمثله مجموعة من الفصول، إنه نظام القصيدة، ويقترح حازم درسين لأجل ألا يختل هذا النظام المتماسك ولا تتداخل مهام الوحدات الصغرى والكبرى وحتى يسهم كل جزء في صنع الانسجام الكلي.

أما الدرس الأول فلكيفية تشكل الفصل وتماسكه في ذاته في حين يخصص الدرس الثاني لما يجب في وضع الفصول بالنسبة إلى فصول أخرى ويسن في ذلك أربعة قوانين:

الأول: في استجادة مواد الفصـول وانتقـاء جوهرها

الثاني: في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض

الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول

الرابع: فيما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به.(25)

ونحن إذ نعرض هذه القوانين جميعا في هذا القسم فذلك لأن ناقدنا صنفها تحت معلم واحد وتعرض لكل قانون بالشرح على حدة، والملاحظ هنا هو أن القانون الأول الذي في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها ثم القانون الثالث الذي هو في ترتيب ما يقع في الفصول، يتعلق كلاهما بالحديث عن تشاكل الأبيات وبناء الفصل أي دراسة الفصول في ذاتها، أما القانون الثاني الذي في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض فيتعلق بتكامل جملة من الفصول وبناء وحدة النص.ويبقى القانون الرابع الخاص بما يجب أن يقدم الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به وجدناه يتصل بالفصول من حيث بدايتها ونهايتها كما يتصل أيضا بنص القصيدة كاملا من حيث مطلعه وخاتمته.

ويشترط في الفصول أن تكون وذلك بموجب القانون الأول ((متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسخ غير مميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه))(26) والاستجادة كالاستجداد مطلب طالما أكده حازم في مواطن كثيرة في معرض حديثه عن الاستجداد والتأنق فالاستجداد هو ((الجهد في ألا يواطئ شاعر من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى))(27) وكذلك مواد الفصول فإنه لا بد للشاعر أن يستجد فيها ويجيد على مستوى الشكل والمضمون لذلك كان التناسب والاطراد والتماسك والترابط من خصائص المواد المشكلة لكل فصل ويعتبر حازم أن المقاييس التي تخضع لها مستويات الكلام البسيطة هي أنفسها التي تخضع لها مستوياته المركبة في إطار البيت والفصل والقصيدة فالتناسب مبدأ ضروري في جميع الفنون، لأن كل فنان على اختلاف معطيات مادة فنه نجده يسعى لخلق أقصى قدر ممكن من التناسب، ولما كانت مادة الشعر هي الكلمات وما يتولد منها من دلالات فإن الشاعر يؤلف بين الوحدات وفق هذا المبدأ.

ويربط حازم الغرض والمقصد بنمط النظم ونوعية التأليف فالشعر باعتباره فنا مادته الكلمات وهي تتفرع إلى أصناف وتخضع لمقاييس تتناسب مع الغرض والمقصد المطروق، فالألفاظ اللينة العذبة تستخدم لمقصد وجهة والألفاظ القوية الجزلة تستخدم لمقصد آخر وجهة أخرى وكل لفظة تحمل إيحاءات تنسجم مع الموضوع وتكون لها علاقة بذات المبدع وتجربته الخاصة إضافة إلى قواه النفسية التي تتضافر جميعا لتحقيق هذا المطلب الذي يعد أساسا في تشكيل الفصول وتماسك بنائها ((فيميز الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك وما يصحهما لا يصح))(28) أما القانون الثالث والمتعلق- دائما – بخصائص الفصل ذاته فهو في ترتيب ما يقع في الفصول ويدور حول تأليف إلى بعض بيوت الفصل إلى بعض فالقصيدة في منظور القرطاجني كل يتحكم في بنائه الجزء وهو الفصل، وهذا الجزء تتحدد خصائصه ومميزاته بجزء أصغر منه وهو البيت ويقترح حازم ترتيب الأبيات في الفصول بحسب أهمية معانيها هذه المعاني التي تجتمع حول معنى بيت واحد هو كما يقول: ((عمدة معاني الفصل الذي له نصاب الشرف))(29) ذلك أن البيت العمدة أو الحامل للمعنى الأشرف في تصور حازم، هو البيت الذي تجمعت لديه جميع دلالات الأبيات الأخرى فهو بمثابة النواة أو البؤرة التي تشكل محور موضوع الفصل. ويفضل حازم تقديم البيت العمدة على أن كثيرا من الشعراء يميلون

إلى تأخيره فيختمون به الفصل، ذلك لأنهم يرون بأن الأبيات تتضافر وتتوالى لتؤدي إلى هذا المعنى الأشرف في حين يرى حازم العكس إذ من المعنى الأشرف تتفرع باقي معاني الأبيات الأخرى في الفصل.

والعلاقات التي تحكم ترتيب الفصول ووضع بعضها إزاء بعض يحددها أساسا ما يكون للنفس به عناية مع مراعاة الغرض المطروق فيقدم الأهم على المهم أو غيره إلا إذا حدث ما يدفع إلى ترك هذه الطريقة في البناء فيقع العكس و((يتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفاته ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم فهناك يترك القانون الأصلي للترتيب))(30) كما لا يغفل حازم مبدأ تقديم الفصول القصار على الطوال ولكن دون أن يعلل لذلك في قوله ((وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس))(31) ولكن البحث لم يتوقف بهذا الناقد عند هذا الحد فحسب بل تعداه إلى البحث في ترابط الفصول لتكون كلا متماسكا هو القصيدة وبذلك يتعدى مجرد الربط الذي يعلق الفصول ببعضها لإحداث الاتساق، إلى الربط الذي يجعل الفصول لحمة واحدة وكلا متكاملا ومتماسكا.

ويكون التأليف بين الفصول في منظور القرطاجني على أربعة أضربٍ، ضرب متصل العبارة والغرض وضرب متصل العبارة دون الغرض وضرب متصل الغرض دون العبارة، وضرب منفصل الغرض والعبارة كما يوضحه الجدول التالي:

الأضرب	العبارة	الغرض
الأول	متصل	متصل
الثاني	متصل	منفصل
الثالث	منفصل	متصل
الرابع	منفصل	منفصل

إلا أن الإشارة إلى هذه الأضرب جاءت إجمالية كما صرح بذلك في آخر المعلم(32) فقد خلا عرضه للأضرب الأربعة من الشواهد الدالة على خصائص كل ضرب، وبهذا تكون القصيدة حسب حازم نسيجا من الفصول تقوم بينها علاقات من جهة العبارة والغرض معا أو الغرض دون العبارة أو العبارة دون الغرض أو من دونهما معا.

والحقيقة إننا نقر بضرورة الشواهد الشعرية التوضيحية وأهميتها في هذا السياق ولكن حتى لا تكون هذه الشواهد تقريبية لا تسهم في قراءة مؤسسة للنص، فقد اكتفينا بعرض الأضرب، الضرب الأول وهو متصل العبارة والغرض يقول فيه حازم ((هو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة بأن يكون أحد الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في آخر من جهة الإسناد والربط))(33) والترابط على مستوى العبارة فقط من جهة الإسناد والربط في تصورنا معروف ومتداول كثيرا بين أبيات الفصل الواحد وليس بين فصول القصيدة كما يتصور حازم، ذلك أن الأبيات في الفصل الواحد تخضع لمعنى واحد واحتياج البين لما يسبقه أو يلحقه يتجلى في هذا النوع من العلاقات كالربط والإسناد، في حين غالبا ما تؤدي مجموعة الأبيات المسماة فصلا معنى خاصا يغني عن الارتباط أو التعلق بما يعقبهما من فصول إلا في المعنى والغرض العام الذي تبنى عليه القصيدة ويبقى كالخيط الخفي الذي يجمع كل الفصول، الأمر الذي يقوي اعتقادنا بأن تنظير حازم في هذا المجال قد يتجاوز رصد المنجز من الشعر العربي إلى الافتراضي(34).

وأما الضرب الثاني متصل العبارة دون الغرض فهو ضرب من التأليف تكون فيه الفصول مترابطة من جهة العبارة غير متعالقة من جهة الغرض أو المعنى ويقف حازم عند هذا

الضرب فيقول ((إنه منحط عن الضربين اللذين قبله))(35) ولكن دون أن يعلل، والحقيقة إن الترابط من جهة العبارة بين فصلين يعني استمرارا في المبنى وتواصلا يترتب عليه امتداد في المعنى وبذلك نقول إن التعالق على جهة المعنى يتناسب طردا مع الترابط على جهة العبارة ومنه فرابط العبارة لا يقتصر على كونه شكليا فقط بل يمكنه أن يحدث تعالقا معنويا بين فصلين وهنا يقترح محمد خطابي في مظاهر انسجام الخطاب أن دلالة كل من التعالق والارتباط تتضمن إيحاء فالتعالق للغرض والارتباط للعبارة.

ويقول حازم في الضرب الثالث: متصل الغرض دون العبارة ((هو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى))(36) فالعلاقة التي تربط الفصول بموجب هذا الضرب يمكن أن يقال عنها إنها معنوية، ذلك أن مطلع كل فصل يمثل انتقالا إلى موضوع جديد ولكنه متعلق بسابقه من جهة المعنى.

ويقول في الضرب الرابع والأخير منفصل العبارة والغرض: ((هو الذي لا توصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر فإن التنظم الذي بهذه الصفة متشتت من كل جهة وإنما تسامح بعض المجيدين في مثل هذا عن الخروج من نسيب إلى مديح وربما فعلوا ذلك عند خروجهم منه إلى الذم))(37) ويبدو من خلال تعريف حازم لهذا الضرب أنه أشد الأضرب تفككا وإن كان واردا في أشعار الكثيرين ولكن على سبيل الخروج من نسيب إلى مدح أو إلى ذم ز كان حازما يسعى إلى تأكيد هذه العلاقة التي بين الفصول من جهة الأغراض فتسامح المجيدين في مثل الخروج من نسيب إلى مدح أو منه إلى ذم ما كان ليكون لولا ما بين هذه

الأغراض من علاقات فمدح الممدوح مثلا وذكر محاسنه وشكره غرض يمكن الخروج إليه بعد النسيب لاشتراكهم في ذكر المحاسن والثناء، واللافت للانتباه لدى قراءة خصائص هذا الضرب أن التراث حافل بمثل هذه الأشعار التي ينتقل فيها الشعراء من غرض إلى غرض آخر ولك مثلا مُعلقة امرئ القيس التي تستفتح بالوقوف على الطلل ليخرج بعدها الشاعر إلى الغزل ثم إلى الليل فالصيد فالفرس، لكن كيف يمكننا أن نفسر هذا الانتقال أو الخروج من غرض إلى غرض.

إن الوقوف على الطلل بالنسبة إلى امرئ القيس لحظة واقعية آنية لكنها تجسد الفناء واندثار الأيام الجميلة لذلك عبر عن رفضه لها بتجاوزها على مستوى ذاكرته واستحضار ذكرياته السعيدة فتجسد ذلك في الغزل وربما استسغنا هذا الشكل من التداخل بين الأغراض على اختلافها ولا سيما في القصائد الجاهلية، لأن الغرض الذي تفتتح به هذه النصوص عموما يمثل محورا يسيطر على باقي الأغراض ويتحكم في حركية النص كله، لذلك جاز أن ينتقل الشاعر من غرض إلى غرض آخر(38).

لقد رصد ناقدنا مكونات النص جزءا جزءا فتدرج بنا من أصغرها التي تؤلف الكلام إلى أكبرها فأدركنا معه أن العلاقة القائمة بين وحدات النص المختلفة هي التي تشكل بناءه الكلي كما أن ترابط الفصول وتعالقها يؤكد وحدة القصيدة وتلاحمها، ولا يكتفي حازم بهذا فينشغل بما ينبغي أن يتوافر في مبدإ كل فصل ونهايته كأن يكون مطلع الفصل دالا على الفصل بكامله، كما تكون نهايته دالة على ما ورد فيه ((فإذا اطرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة واستوسق له الإبداع في وضع مبادئها على أحسن ما يمكن من ذلك صارت القصيدة كأنها عقد مفصل وتألفت لها بذلك غرر وأوضاح وكان اعتماد ذلك فيها أدعى إلى ولوع النفس بها وارتسامها في الخواطر لامتياز كل فصل منها

بصورة تخصه))(39). ويرى حازم أن حسن المأخذ في استفتاحات الفصول إجراء أساسي في الصناعة النظمية(40) ولا يسمو إليه إلا من قويت مادته وفق طبعه على حد تعبيره ويستشهد حازم في هذا السياق ببائية المتنبي، الذي استحسن مأخذه في استفتاحات الفصول وتسويم رؤوسها معتمدا فصولا خمسة منها، فيذكر مطلع كل فصل ليظهر مدى تلاؤم هذه الاستفتاحات، وبالتالي انتساب الفصول بعضها إلى بعض.

يرى حازم أن المتنبي قد ضمن مطلع بائيته وهو رأس الفصل الأول تعجيبا*من الهجر الذي لا يعاقبه وصل فيقول:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب
*****وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب**

ويقول شكري عياد في هذا البيت ((هو بيت غزلي يشير إلى قلق الشاعر وطلبه ما لا يستطيع وهذا معنى منتشر في القصيدة كلها ولكنه ظاهر على الخصوص في البيت الرابع عشر))(41) وذلك عندما يقول:

لحى الله ذي الدنيا مناخا لراكب
******فكل بعيد الهم فيها معذب(42)**

ولما كان التعجب من وشك بينه وسرعة سيره، مناسبا للتعجب من الهجر الذي لا يليه وصل افتتح المتنبي الفصل الثاني بقوله:

ولله سيري ما أقل تئيه
***** عشية شرقي الحدالى وغرب**

وتذكر الشاعر هنا لموطن البين جعله يستحضر العهود السارة في الفصل الموالي فيستفتحه بقوله:

وكم لظلام الليل عندك من يد
***** تخبر أن المانوية تكذب**

ليستفتح الفصل الرابع بعد ذلك بقوله:

ويوم كليل العاشقين كمنته
***** أراقب فيه الشمس أيان تغرب**

ويستمر المعنى السابق في هذا الفصل، حيث يتذكر الحال التي حاذر فيها الرقبة عند رحيله عن سيف الدولة، وفي الفصل الخامس يذم الشاعر الدنيا لتقلبها، استنادا إلى ما ذكر في الفصول السابقة من هجر وفراق ومكابدة الأعداء وفي هذا تأكيد لما ذهب إليه شكري عياد سابقا في تعلق البيت الأول برأس الفصل الخامس:

لحى الله ذي الدنيا مناخا لراكب
***** فكل بعيد الهم فيها معذب**

إن هذا التطبيق العملي الذي أجراه حازم على قصيدة المتنبي يوحي بإلحاحه على الاعتناء بالضرب الثالث من أضرب تعالق الفصول والمتمثل في متصل الغرض دون العبارة، إنه الاتصال والتعالق من جهة المعنى كما ورد في مواطن سابقة، فالقصيدة وإن تنوعت أغراضها وتعددت فإنها تبقى متسمة بالانسجام والتآلف. وحتى لا يكون الانتقال من غرض إلى غرض فجائيا اعتنى حازم بمذهب التسويم ليتفادى القطيعة بين الفصول، فتبدو متسلسلة متوحدة غير متنافرة أو متباعدة لذلك جاء كل رأس من رؤوس الفصول التي أوردها حازم مناسبا لما يسبقه ملائما لما يليه حتى تبدو القصيدة كما يقول ((كأنها عقد مفصل))(43)

ويكون للبيت الشعري وظيفة انطلاقا من علاقاته بما يجاوره من الأبيات التي تسبقه أو تلحقه لأن جملة العلاقات المترتبة على هذا التجاور هي التي تحقق ما يسمى بالوحدة والقصيدة في منظور القرطاجني رحلة طويلة لا بد أن يشعر فيها المتلقي باستجداد دائم ومستمر إذ كلما جاب ربوع فصل من الفصول قفز إلى رأس فصل آخر ليشرع في رحلة جديدة تذكره بتجارب الرحلات السابقة وتجعله يتأهب لما هو آت من رحلات.

وإذا كان التسويم من متممات البناء عند حازم فالتحجيل أيضا وهو البيت الذي يختتم به الفصل ذلك أنه إذا ((ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية الاستدلالية واتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها –فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل– زادت الفصول بذلك بهاء وحسنا ووقعت من النفوس حسن موقع))(44)، والتحجيل يخضع للشروط نفسها التي يخضع لها التسويم فهو متعلق بما يسبقه من أبيات، والمعنى الذي يقصد تحجيل الفصل به يكون ((متراميا إلى ما ترامى إليه بعضها فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل))(45)

إن مقولة حازم بتذييل أواخر الفصول بالأبيات الحكمية يوضح لنا بأن التحجيل وظيفة تخالف وظيفة التسويم، فإذا كان هذا الأخير استفتاحا يمهد به الشاعر لما سيأتي من الفصول، فإن التحجيل على العكس يدعم به ما جاء فيها كقول زهير في آخر فصل من قصيدته اللامية:

فما يك من خير أتوه فإنما *** توارثه آباء آبائهم قبل

وهل ينبت الخطي إلا وشيجه *** وتغرس في منابتها النخل

ويردف بعد هذا الشاهد قائلا بأن المتنبي قد برع في هذا الفن من الصنعة مما جعل شعره من الطراز الجيد والتحجيل فن إذا بالغ الشاعر في استخدامه فإنه قد يؤدي إلى التكلف لذلك كان موقعه من الشعر لطيفا محببا كلما كان نادرا وواردا في غير استكراه ولا تكلف وإنما ((يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض والافتنان في مذاهبه وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا كانت زيادته غبا))(46)

لقد تناول القرطاجني أجزاء القصيدة كلها بالدراسة فكشف لنا عن كيفية تماسك النص الشعري متصورا في ذلك منهجا يسير عليه الشعراء في الفصول ذاتها ثم في علاقاتها بغيرها ذلك أن القصيدة في منظور حازم كأي نص له بداية ووسط ونهاية، ويخضع كل من هذه الأجزاء إلى مقاييس وشروط تخدم البناء الشامل للنص الشعري، كما رأينا سابقا لذلك يمكننا القول: إن تناول الرجل للقصيدة العربية قد تجاوز كل تناول جزئي سبقه إليه نقاد آخرون، فلقد سمحت له ثقافته الفلسفية إضافة إلى تجربته الخاصة باعتباره شاعرا، أن يضفي على درس تشكيل الخطاب الشعري طابعا أكثر صرامة فقد ألم بجميع الجزئيات ووقف عندها بالدرس فأصبح النص الشعري بناء يخضع لخطة هندسية يتحقق اكتمالها كما يقول حازم ((إلا أن يكون للشاعر قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة))(47) وتكاد تجزم وأنت تتعرض لدراسة حازم أن القصيدة عملية منطقية محسوبة أكثر مما هي عملية إبداعية تلقائية ووحدة العمل الإبداعي تتمثل في وحدة معناله وغرضه بعد تكامل أطرافه وعناصره من ألفاظ ومعاني ونظم وأسلوب وإيقاع وصورة.

وتنقسم القصائد عند حازم إلى بسيطة الغرض ومركبة الغرض فبسيطة الغرض هي التي تشتمل على غرض واحد كأن يكون مدحا أو رثاء في حين تكون القصائد مركبة الأغراض مشتملة على أكثر من غرض كأن يجتمع فيها النسيب والمديح ((وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد))(48) ويخصص حازم للانتقال بين الأغراض والخروج من غرض إلى غرض درسا للتخلص وآخر للاستطراد يحدد فيهما ما يجب في كل منهما وهو في ذلك لا يذهب مذهبا بعيدا عن ابن طباطبا أو الحاتمي وغيرهما، ويقتصر كل من التخلص والاستطراد على جزء من القصيدة هو البيت الذي تتم فيه النقلة من غرض إلى غرض ولذا يمكننا القول إن هذه الفروع تمثل عند حازم جزءا من درس الفصول في علاقتها بعضها ببعض، وبعبارة أخرى يمكن أن يجتمع في رأس فصل من الفصول تسويم وتخلص أو تسويم

واستطراد أو ربما كان من مقتضيات التسويم التخلص والاستطراد. والقصيدة إضافة إلى ما ذكر في الأقسام السابقة تبنى على مراحل أو مواطن هي: ((موطن قبل الشروع في النظم وموطن في حال الشروع وموطن عند الفراغ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول يبحث فيه عن معانٍ خارجية عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفى بها أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد))(49) ويخصص بعدها لكل موطن قوة عاملة فيه فيقول☹((فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخييل والموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناظمة ويعينها حفظ اللغة وحسن التصرف، والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها، ويعينها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف والبصيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ والمعاني من بعض، والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف))(50) ويفصل حازم في أمر هذه القوى عند حديثه عن عملية نظم الشعر ويقترح لذلك عشر قوى فكرية يتفاوت فيها الشعراء(51) وتتعاضد كلها لأجل اكتمال القول الشعري، كما أن خمسا من هذه القوى العشر لها علاقة بالوحدة أي وحدة القصيدة عند حازم وهي القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب نحو ما أشرنا ونشير إليه والقوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض بالنظر إلى ما يجعل خاتمتها وإن كانت محتاجة إلى شيء معين من ذلك، ثم القوة على التخييل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها والقوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه وأخيرا القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض الأبيات وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة.(52)

ويكشف اهتمام حازم بتحليل القوى الإبداعية عن منحاه العقلي والنفسي في الوقت ذاته كما يكشف عن أن للقصيدة كيانا ينبني مرحليا وفقا لما يتمتع به الشاعر ((القائل)) من قوى فكرية وبحسب ما يفرضه الوضع والسياق وما يتلاءم مع المتلقي الذي يدخل الحدث الشعري في حيز التحقق الفعلي بعدما كان مجرد مشروع عند المنشئ، وهكذا استطاع حازم ((أن يؤلف من محصول آراء النقاد قبله في النص وبخاصة الفلاسفة وعبد القاهر تركيبة متماسكة انصهر في أتونها النظم والتخييل فولدا نظرية بالقدر الذي بحثت الشعر في جوانب عناصره الكلية المحددة لمفهومه وغايته، كيفت أداته للغاية والمفهوم فتجسدت أبنيته اللغوية في تلاحم المعاني والألفاظ في مراتب دائرية تبدأ بمركز يترسخ في لحمة المعنى المحاكي باللفظ ليتسع قليلا في أشكال التأليفات والهيئات التي تنسج للجوهر بعض الامتداد التحسيني الأول ثم تتضخم في كمال القصيدة في امتداد الأسلوب والنظم اللذين يشكلان بنيتهما الكلية الشاملة لأغراض شتى ويلتحمان في ثنايا النسيج في تعاضد المعاني وصياغتها المخصوصة))(53)

والخلاصة إن وعي حازم القرطاجني بضرورة تتبع كل العلائق التي بين عناصر النص الشعري المتضافرة من أجل إحداث الدلالة سمحت له بأن يقف عند أصغرها المتمثل في الألفاظ والمعاني ثم بين الألفاظ والمعاني لينتقل إلى أوسعها فيشمل بذلك مستوى أكثر امتدادا يتفرع إلى مرتبتين هما النظم والأسلوب اللذان يشكلان بنية النص الكلية.

الهوامش

(1) انظر عبد السلام المسدي، البيان والتبيين بين منهج التأليف وقياس السلوب، ضمن قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1981، ص:123

(2) والقاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى تقوم عنده على ((مطابقة اللفظ للمعنى انظر مشال عاصي، ضمن مناهج الجمالية في النقد في أدب الجاحظ ص:168 عن ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم ص:49

(3) الأخضر جمعي، ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص:77، وانظر كذلك على لغزيوي، نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا، ط1، مطبعة سايس فاس المغرب، 2007 من ص:189-200

(4) انظر الأخضر جمعي، ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص 80، وكذلك ابن قتيبة الشعر والشعراء، تحق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2: القاهرة 1966

(5) للاستزادة راجع إحسان عباس، تاريخ النقد الدبي عند العرب ص:98-100-108-138-140-195.

(6) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الدباء، تحق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص:222

(7) نفسه، ص: ن

(8) نفسه، ص:109

(9) نفسه، ص:109

(10) الأخضر جمعي ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، ص:360

(11) حازم، ص:287

(12) بول ريكور، عن صبحي الطعان في بنية النص الكبرى، عالم الفكر، ع:1-2، سنة:1994 ص:439 وراجع كذلك على لغريوي، في الفصل الخاص بقانون التناسب ومستويات تحليل النص الشعري

(13) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982 ص:91

(14) حازم، المنهاج، ص:215-216

(15) نفسه، ص:90-91

(16) الأخضر جمعي، ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم : ص:393

(17) حازم، المنهاج، ص:371

(18) نفسه، ص:371

(19) انظر جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص:429-430

(20) حازم، المنهاج، ص:288

(21) نفسه ص: 288

(22) نفسه ص:215-216،.وللاستزادة راجع ائتلاف اللفظ والمعني في النقد العربي القديم، ص:365 وذلك في الاستجداء والتأنق وتكامل محوري الاستبدال والتركيب.

(23) حازم، المنهاج ص:43

(24) نفسه، ص:289

(25) نفسه ص:ن

(26) نفسه ص: ن ويفصل الدكتور على لغزيوي في هذا السياق لدى حديثه عن منهج بناء القصيدة انظر من ص:158-186

(27) وهو المعلم الذي في طرق العلم بإحكام مباني الفصول وتحسين هيئاتها ووصل بعضها ببعض إذ يقول ((وهذا القدر من الإثارة إلى ما يجب من الفصول وإن كان قولا غجماليا مقنع لمن له فكر متصرف يستدل به بما ذكر على ما لم نذكر))، المرجع نفسه، ص:291

(28) نفسه ص:290

(29) وربما كان هذا من الأسباب التي جعلت حازما يعرض الأضرب عرضا نظريا دون أن يمثل لها بالشواهد من واقع الشعر العربي كما فعل في مواطن أخرى كثيرة من كتابه، انظر مثلا ص:298-301-307-318

(30) حازم، المنهاج، ص:291

(31) محمد خطابي، لسانيات النص مظاهر انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991، ص:157

(32) حازم، المنهاج، ص: 291

(33) نفسه، ص:291

(34) وشبيه بهذا (التخلص أو الخروج)، حيث كانت العرب في جاهليتها تنتقل فجأة بقولها ((دع ذا)) و((عد عن ذا)) وإلى فلان قصدت وما شاكل ذلك، بل كانوا ينتقلون أحيانا دون شيء من ذلك، ويقول زهير مادحا هرما:

لمن الديار بقنة الحجر
أقوين من حجج ومن شهر
دع ذا وعد القول في هرم
خير البداة وسيد الحضر

وللاستزادة انظر كذلك، أبو هلال العسكري في الصناعتين، ص:452

(35) حازم، المنهاج، ص:297

(36) ومناسب لهذا درس مذهب الإبداع في الاستهلال، الذي جاء في ثنايا المنهج الرابع ص: 309 من المنهاج.

(37) شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد:6 العدد:2، يناير فبراير/ مارس/، القاهرة 1986، ص: 68

(38) والبيت كما سيأتي هو رأس الفصل الخامس.

(39)حازم، المنهاج، ص: 297، وراجع على لغزيوي، ص 216- 217 -218

(40) نفسه ص : 300

(41) نفسه ص: 300

(42) نفسه ص:301، ويقول المحقق، ((البيتان من قصيدة يمدح بها سنان ابن أبي حارثة المري وطالعها:

صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلو

***** وأقفر من سلمى التعانيق والثقل**

(43) نفسه، ص : 302

(44) نفسه ص: 42

(45) نفسه ص: 303

(46) نفسه، ص: 214

(47) نفسه ص : 214

(48) انظر المرجع نفسه ص: 199-201

(49) وهذه القوى عند حازم هي الثانية والثالثة والسابعة والثامنة والتاسعة.

(50) ائتلاف اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم ص: 402



شعرية القصيدة الثورية في الجزائر

د.فاتح علاق

جامعة الجزائر

لقد كان الشعر الثوري أداة من أدوات النضال في سبيل تحرير الوطن. فالثورة هي تلك الغاية التي يسعى الشعر إلى خدمتها إلى جانب الوسائل الأخرى كالخطب الحماسية والبندقية. إنه وسيلة لتثوير الشعب وسلاح في وجه المستعمر، بل إنه أقل فعالية من الرصاص وأقل قدرة على التعبير عن الثورة الجبارة من الرصاص. وهذا ما يقرره مفدي زكريا متأثرا بأبي تمام في إعلاء حد السيف والحط من الكتب، وبالمتنبي الذي جعل الأقلام للسيوف كالخدم فيقول:[18]

نطق الرصاص فما يباح كلام
وجرى القصاص فما يتاح ملام
السيف أصدق لهجة من أحرف
كتبت فكان بيانها الإبهام
والنار أصدق حجة فاكتب بها
ما شئت تصعق عندها الأحلام

فالمستعمر لا يستجيب لغير الرصاص ولا يصدع لغير حد السلاح. ومن هنا ارتفعت قيمة النار وانحطت قيمة الكلمة في نظر الشاعر نفسه. وإذا كان الشعر يريد أن يكون له صدى فيجب أن يكون نارا أيضا أو كالنار. فالمستعمر لا يسمع إلا رنة البارود وزنا ولحن الرشاش

وتكلم الرشاش جل جلاله
فاهتزت الدنيا وضج المنبر
وتنزلت آياته لهابة
لواحة أصغى لها المستعمر[19]

الشعر عند مفدي يؤدي وظيفة ويحمل رسالة ثورية وليس غاية في ذاته. وهذه النظرة الوظيفية تريد من الشعر أن يخدم الثورة لا أن يستخدم القيمة الثورية بمنطق الفن. أي أن الغاية هي الثورة لا القيمة الجمالية للفن الشعري. وليس ثمة تناقض بين الشعري والثوري وإنما يحقق الشعر حقيقته من خلال تحويله القيم الثورية إلى قيمة فنية حتى لا يتحول إلى بوق أو دعاية أو بيان. فالقيمة الثورية تصبح عنصرا مكونا إلى جانب العناصر الأخرى تأخذ أبعادها في السياق الشعري. فهي تلون وتتلون ببقية المكونات من خلال تلاحمها في بناء القصيدة. أما إذا طغت القيمة الثورية على بقية القيم فإنها تحقق فكرية القصيدة وتجردها من فنيتها وتصبح قيمة القصيدة في هذه الحال بمضمونها الثوري لا بقيمتها الفنية. وفي هذه الحال تستوي القصيدة مع المقال الثوري والبيان الثوري وبقية النشاطات اللغوية الأخرى التي تعبر عن الثورة. فالشعر إنما يتميز عن هذه النشاطات بقيمه التعبيرية والجمالية التي تحول الأفكار والحقائق إلى رؤى وصور. إنه استعمال خاص للغة وتشكيل جديد للموضوع أو الفكرة من خلال انفعال الشاعر بها انفعالا فنيا لا عاديا وتمثلها تمثلا فنيا لا عقليا أو عاطفيا.

وإذا كان كثير من الأشعار الثورية تستند إلى موضوعها الثوري على حساب جماليتها فإن هذا يعود إلى الظروف المحيطة التي كانت تدفع الشاعر إلى أن يكون في الميدان مرابطا شأن المجاهد. فهو يتفجر مع الأحداث ويواكب الثورة ويعبئ الشعب لمناصرتها ولا يملك الوقت الكافي ليهتم بمتطلبات الفن الشعري. وهذا ما عبر عنه صالح خرفي إذ صرح أنه كان خاضعا للظروف القاسية التي تدفعه إلى التلبية الفورية للتعبير عن الأحداث ((وإذا كان العمل الفني في حاجة إلى

[18] اللهب المقدس: مفدي زكريا - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983 (ص42،43)

[19] المصدر نفسه (ص133)

(هدأة) فتلك التي لم يكن في وسع الثورة المتجددة مع الدقائق والثواني أن توفرها لنا. ولم يكن في وسعنا أن نمر بالحادثة التاريخية البطولية مر الكرام، سعيا وراء الفن الأمثل))[20].

وإذا كان خرفي قد برر غلبة المضمون الثوري على الشعر بعدم وجود وقت يكفي للاهتمام بمقتضيات الفن، فإن مفدي زكريا على الرغم من أنه يقر بعدم عنايته بالجانب الفني في مقدمة ديوانه (اللهب المقدس) فإنه يرى في العفوية فنا حقيقيا لا يُجده في الصناعة فيقول: ((..ولم أعن في (اللهب المقدس) بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية... والشعر الحق –في نظري– إلهام لا فن، وعفوية لا صناعة))[21]. على أن العفوية هي نفسها نتيجة تمرس بالصناعة الشعرية، وهي غالبا ما تأتي بعد أن يتملك الشاعر ناصية الشعر مع تقدم تجربته ونضجها وليس قبل ذلك. وقد تكون العفوية أحيانا سلبية إذا ما كانت مجرد انسياق وراء إحساس الشاعر دون تهذيب أو تشذيب، فتكون استجابة سطحية لحدث أو واقعة قد تؤدي دورا تحميسيا آنيا لكنها لا تحفر عميقا في نفس المتلقي. كما أن الشعر لا يأتي عفوا كله فبعضه يأتي بيسر وبعضه بعسر، وبعضه لا يأتي إلا مع الإمعان في ضرب صخرة الشعر حتى ينفجر الماء. ثم إن الإلهام وإن ارتبط بالعفوية فهو لا يصنع وحده النص الشعري فربات الشعر كما يقول فاليري تجود علينا بالمطلع وعلينا أن نكمل نحن البقية. فالشعر ليس إلهاما كله إذ لابد من الجهد حتى يكتمل النص، وإلا تحول الشاعر إلى آلة كاتبة ثم فقد الشعر صفة الخلق والإبداع. ثم إن الإلهام يأتي من داخل النفس لا من خارجها، ومن عالم المعاناة لا من عالم علوي. وقد يأتي تعبيرا مباشرا تقليديا لا يؤدي الغرض منه كفن. ونظرة إلى شعرنا الثوري كفيلة أن تكشف غلبة القيمة الثورية على القيمة الفنية.

لقد واكب الشعر أحداث الثورة وعبر عن بطولات المجاهدين وجسد المواقف الثورية وحب الوطن والنضال في سبيل تحرير البلاد والحرية. واستطاع أن يدخل إلى الشعر جملة من الألفاظ الثورية التي تكون القاموس الشعري الجديد قياسا إلى القاموس الإصلاحي الذي عرفه الشعر الإصلاحي (الحرب، الثورة، الجهاد، السجن، السياط، الجلاد، الطغـاة، المغتصب، المعتدي، الضحايا، القيود، النار، التعذيب، اللهيب، البأس، البطولة، الحرية، النضال، الاستقلال، الرصاص، الأرض، الوطن، التراب، السلاح، البارود، البنادق، الرشاش، المدافع، السيوف، الرماح، الهتافات، المعارك، العلم، الانتقام، القتل، الحقد، البركان، الثوار، الأغلال، الموت، الدم، الشهادة، الله أكبر، الفداء، الجنة، الخلود) بل إن عناوين الدواوين الشعرية تحمل هذه القاموس الثوري. فهناك (أطلس المعجزات) لخرفي و(اللهب المقدس) لمفدي زكريا و(الروابي الحمر) لصالح خباشة و(أغنيات نضالية) لمحمّد الصالح باوية و(النصر للجزائر) لسعد الله. كما أدخل مضامين جديدة تتحدث عن الثورة والبطولة والشهادة والمعارك والحرية والاستقلال والوطن. ولكن التجديد في القاموس اللغوي والموضوعات لم يستطع أن يرفع شعرية الشعر إلا قليلا، ذلك أن الموضوع الثوري ظل هو المقياس بعد أن كان الموضوع الإصلاحي هو المقياس من قبل. والموضوع جزء لا يمكن أن يصنع القصيدة وحده، بل لابد من توفر قيم عاطفية وقيم جمالية أيضا. وقد تتوفر العاطفة والانفعال ولكن يعجز الشاعر أن يسمو بالتعبير العادي إلى التعبير الفني. فلم يكن يعوز الشعر الثوري الانفعال الدافق والغضب الهادر والصدق في التعبير، بل كان الشاعر ينساق وراء ذلك الغضب الثائر أو الانفعال الجامح فيقع في المباشرة أيضا. ذلك أن العاطفة إذا لم يستطع الشاعر تملكها جماليا

---

(20) الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي -المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984(ص 299)
(21) اللهب المقدس: مفدي زكريا (ص4)

تقضي على فنية القصيدة. فالذي كان ينقص من شعرية القصائد الثورية التسجيل الفوري للانفعال بالوقائع والأحداث دون ترو أو إعادة تشكيل القيمة الثورية فنيا. إن الاستجابة الفورية للإحساس والواقع المؤلم قد يضحي بالقيمة الفنية ويعلي القيمة الثورية. على أن القيمة الثورية ليست شعرية في ذاتها إذ توجد في الشعر وفي غيره ولكنها في الشعر يجب أن تتحول من طبيعتها الفكرية إلى طبيعة فنية.

لقد تغلبت القيم الثورية على القيم الفنية في كثير من قصائد محمد العيد وصالح خرفي وصالح خباشة وغيرهم مما أسقطها في المباشرة والتقريرية والخطابية. ذلك أن هدفها الدعوة إلى الثورة والجهاد والحرية، أي التعبئة الثورية وبث الحماس في الشعب. وهذا ما يصرح به صالح خرفي فيقول: ((تسامح الشعراء الذين واكبوا الثورة في الاحتكام إلى النظرة الفنية المجردة في بناء القصيدة ووجدوا لهم شفيعا في ذلك المضمون البطولي الصارخ الذي لا يطيق الانتظار، وربما لمسوا في القالب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة وقعقعة سلاحها فرفعوا صورة الأدب المنفعل بالأمس وكان صورة للأدب الفاعل))[22].

وعلى الرغم من القدرة الشعرية لدى محمّد العيد في قصائده بصورة عامة فإنه كثيرا ما تغلب عليه النزعة التعليمة واللغة الخطابية. فصوت العقل هو المنطلق حتى في قصائده الثورية ومن ثم تأسست اللغة على إبلاغ الفكرة المقصودة بغض النظر عن الطريقة التعبيرية. وهكذا بقيت اللغة محتفظة بمعجميتها ولم تكتسب دلالات جديدة وإن تخللتها بعض التشابيه أحيانا. فالجانب التخييلي يكاد يختفي تماما لأن الشاعر في مقام التحريض على الثورة والجهاد.

ياقـــوم هبـــوا لا غتنـــام حياتكم * فالعمر ساعات تـــمر عـــجالا

الأســـر طال بكم فطـــال عناؤكم * فكوا القيود وحطموا الأغـــلالا

والشعب ضج من المظالم فانشدوا * حريـــة تحميـــه واستـــقـــلالا

لا أمـــن إلا في ظـــلال مرفرف * حـــر لنا عال ينـــيـــر هـــلالا

من فوق جند بالعتيد من القـــوى * يلقى العدو ويصمد استبسالا[23]

فلولا الكناية في فك القيود وتشبيه حالة الاستعمار بالأسر لكان الكلام صحفيا. فهدفه ليس التصوير والتخييل ولكن توصيل الفكرة. وقد ترتب على هذه الغاية أن قامت اللغة على الفهم والإفهام. فالشاعر في موقف التحريض، ومن ثم وظف اللغة توظيفا مباشرا ليستنهض الهمم ويدفع إلى الفعل الثوري. فالقصيدة هنا تأسست على الموضوع لا على كيفية تناوله، والموضوع مطروح في الطريق يعرفه العربي والعجمي ولا قيمة لها في ذاته وإنما يأخذ معناه ودلالتها من خلال طريقة خلقها وتشكيلها. فإذا بقيت في حدودها الأولى استوى الشعر مع النثر وإن قام عليّ الوزن. فالوزن هنا يبقى خارجيا لأنه لم يحرر اللغة من نفعيتها ولم يرفعها إلى جمالياتها فظلت مقيدة محدودة بالهدف المباشر. كما نلحظ هذه المباشرة والتقريرية تطغى على قوله:[24]

إذا سامـــك المحتـــل قهـــرا بحكمـــه * فلا ترض إلا أن تحاذيـــه قـــهـــرا

ومهما عتى بالبغي في الأرض مفسدا * فلا ترض إلا أن تواريـــه بـــحـــرا

صـــبرنا على المكروه حتى أمضنـــا

---

[22] الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي (ص 227)

[23] ديوان محمد العيد -الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- مطبعة البعث قسنطينة 1967 (ص339- 340)

[24] المصدر نفسه (ص439)

وذقنا من الإرهاق ما يفلق الصخرا
فلما أبى إلا العتو عدونا
وما زاد إلا في الغرور به سكرا
نهضنا إلى الغارات نمحو غروره
بحد المواضي فارعوى وصحا فكرا

على أنه يلجأ أحيانا إلى الرمز فيحلق في سماء الشعر باقتدار، بل يتفنن في اختيار مفرداته ويراعي تماثلها وتشاكلها على مستوى الدلالة والوزن حتى يخلق موسيقى داخلية تغني الوزن بل يستثمر ألوان البديع استثمارا يزيد القصيدة غنى في الدلالة، وهذا ما نجده في قصيدته (أين ليلاي) التي يعبر فيها عن توقه للحرية التي رمز لها بليلى. ولولا أنها تفتقد إلى وحدة عضوية تربط أبياتها بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون أن يتغير المعنى لزادت درجة شعريتها.

أين ليلاي أينها
حيل بيني وبينها
مذ تعرفت سرها
وتعشقت زينها
روعتني ببينها
لا رعى الله بينها
فتعلقت بالطيو
ف اللواتي حكينها
وتعللت بالمنى
فتبينت بينها[25]

وكما طغت النبرة الخطابيّة واللغة النثرية على كثير من قصائد محمد العيد الثورية نجد هذه النزعة إلى التقرير تطغى على كثير من قصائد صالح خرفي الثوريّة في (أطلس المعجزات) وقد كتب في مقدمة هذه المجموعة يقول: ((وكم تجاذبتني في المجموعة نظرتان متباينتان: نظرة فنية مثالية تزهدني فيها، إذ أعترف بأن أغلب المجموعة سجل تلبية للمناسبة العابرة وتحت إلحاحها القاسي وربما برر هذه التلبية الفورية عندي إيماني بأن الثورة المشتعلة في حاجة إلى صوت يحمس أكثر من حاجتها إلى نغمة حالمة تتغنى بها))[26]. فالديوان من هنا تلبية للأحداث المشتعلة وتفاعل مع مجرياتها، لهذا غلبت على كثير من قصائده اللغة المباشرة وتقلص جانب الصورة والإيحاء تبعا لذلك، وبخاصة إذا كان المقام دفاعا عن الوطن أو دعوة إلى الثورة على المستعمر وفخرا ببطولة الجزائريين كما في قوله:

أقسم الحر في الجزائر أن يبـ
ـقى وبالا على الطغاة ليفنوا
بذل الأهل والديار فداء
وهو بالروح يا أخي لا يضن
داهموه بجحفل من ذئاب
لهم في إبادة الخلق فن
فتصدى لهم بعزم وصدق
إنما الصدق في الحروب المجن
هو في عالم الحقيقة إنس
وهو في مسرح البطولة جن[27]

ويطغى الموروث على تعابير صالح خرفي إلى درجه أنه يصور معارك حرب التحرير من خلال استعمال السيوف والرماح والمجن مما لا يتماشى مع الطائرات والدبابات وحرب العصابات والمدافع[28]. ولو أنه حاول توظيف هذه الموروثات في سياقات شعرية جديدة لأعطى لها بعدا جديدا لأن العبرة بطريقة الاستعمال، فقد يوظف الشاعر وسائل حربية حديثة ولكن بطريق تقليدية، كأن يصور الغواصة كأنه يصور جملا

(25) المصدر السابق (ص41)

(26) الشعر الجزائري الحديث: صالح خرفي (ص229)
(27) أنت ليلاي: صالح خرفي - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1974 (ص35، 36)
(28) الشعر الجزائري الحديث: محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، بيروت1985 (ص304)

ويصور الغابة كأنه يرى صحراء كما هي الحال عند بعض شعراء الإحياء. فالرؤية التقليدية تعيد بناء الجديد ضمن قواعد الكلام القديم، في حين تعيد الرؤية الحديثة خلق القديم ضمن سياقات جديدة.

على أنه يستخدم أحيانا اللغة الحالمة متأثرا بالرومانسيين عندما يتعلق بالحب، الحب الذي أمسى ثورة في حنايا الشاعر في قصيدة (نداء الضمير). فهو لم يخن حبيبه ولكن لبى نداء الحب الأكبر نداء الثورة ليوفر النصر الذي سيحيا فيه ذلك الحب الأصغر. وقد وظف بعض الصور ليعزز اللغة الرومانسية التي تكرر فيها الحب وجاء ألف المد في هوايا وحنايا ودمانا وثرانا كامتداد لهذا الحب والثورة والأمل. فقد استعار للنصر بسمة واستعار للدم فجرا يبدد الظلمة والألم.

ياحبيبي لم أخـن عهدي ولا خنت هوايـا
غير أن الحب أمـسى ثـورة بين الحنايـا
لك حبي في ذرى (الأطلس) في تلك الروابي
فهناك الأفـق الرحـب لأحـلام الشباب
لك حبي يوم تعلو بسمـة النصـر ثرانـا
ويذيب الليل والآلام فجـر من دمانـا[29]

ولا يخرج ديوان صالح خباشة (الروابي الحمر) عن هذه الملاحظة التي تطغى على قصائد كل من محمد العيد وصالح خرفي وغيرهما. فعلى الرغم من التهاب اللغة الثورية وتشظيها لتواكب الحدث الثوري فإنها غالبا ما كانت حماسية مباشرة. ولم يتجاوز التصوير الألوان البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية. مثل الاستعارة في قوله: (سماواتي ثائرات) و(أرضي تتشق غيضا) و(الصخور شمخت) و(الرمل ثار) في قوله[30]:

أفـي صحـرائنا اتخـذوا الديـارا
إليكم لـن تطيب لكم قـرارا
سماواتـي عليكـم ثـائـرات
تحرق بالصواعق من أغـارا
وأرضي منكم تنـشـق غيـضا
فكم جيشا لكم فيها تـوارى
دعوا تلك الصخور فلن تطيقـوا
لها نقبـا فقـد شمخت ديارا
دعوا الكثبان جنبـا لا تضيعـوا
حـافظكم إذا ما الرمل ثـارا
دعـوا تلك المفـاوز لن تطيقوا
على حر الظما فيها اصطبارا

إن موضوع الثورة ليس شعريا في ذاته ولكن يكتسب شعريته من خلال رؤيا شعرية تعيد تشكيله بواسطة تقنيات تغربه وتجرده من طبيعته الصلبة. بواسطة لغة تحرر الموضوع من حدوده وتفتح آفاقا دلالية شاسعة، لغة تسمو بالمحدود إلى اللامحدود والواقعي إلى مثالي. ويرجع محمد ناصر هذا العجز إلى الرؤية التقليدية فيقول: ((إن الرؤية التقليدية جعلتهم يتعاملون مع اللغة تعاملا وظيفيا يقتصر في الأغلب الأعم على استغلال جانبها المعجمي ذي الدلالة المحددة، وقلما وجدنا شاعرا من هؤلاء يستنفد ما في الكلمات من طاقة باستغلال جانبها الجمالي مستثمرا ما تولده من إيقاع وصورة وظلال))[31].
ومن هذه القلة الشاعر مفدي زكريا الذي استطاع أن يسمو بالثورة، كما استطاعت الثورة أن تسمو بشعره إلى درجة فنية عالية فخرجت قصائده من شعور ثائر وخيال وثاب ولغة ملتهبة. لقد كتب بالنار وأخذ لحنه من نغمة الرشاش ووزنه من

---

[29] أنت ليلاي: صالح خرفي (ص180)

[30] روحي لكم:(مختارات من الشعر الجزائري الحديث): عبد القادر السائحي -المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 (214)

[31] الشعر الجزائري الحديث: محمد ناصر (ص277)

رنة البارود[32]. وهو يصف قصائده الثورية فيقول:

نظمت قوافيها الجماجم في الوغـــى
وســقى النقيع رويها فتدفعــا[33]

لقد توفر شعره على طاقة تعبيرية قوية وإحساس شعري قوي بالثورة أهلاه إلى رسم رؤية خاصة من خلال إيجاد علاقات لغوية خاصة. مثل (الرشاش جل جلاله) و(الجزائر قطعة لحنها الرصاص ووقع) والثورة (تنزل روحها من كل أمر) (وربك وقع). وعلى الرغم من أنه صرح في مقدمة ديوانه أنه انشغل بالتعبئة الثورية على حساب المتطلبات الفنية فإن شعره يعكس صناعة فنية ومقدرة على التلاعب بالألفاظ واستعمال ألوان البديع، ولكن كل ذلك يرد بعفوية يتطلبها السياق الشعري. وهذا المذهب لا يتناقض مع مفهومه للشعر أنه إلهام وعفوية إذا أرجعنا العفوية إلى الدربة والتمرس بالشعر والخبرة، والإلهام إلى تدفق الإبداع ويسر الكتابة. ومن جملة الجناسات الواردة عنده في قصيدة (وتعطلت لغة الكلام) الجناس بين الرصاص والقصاص، وبين يباح ويتاح وبين كلام وملام في قوله:[34]

نطق الرصاص فما يباح كلام *

وجرى القصاص فما يتاح ملام

وقد اكتسب البيت من ذلك قوة تعبيرية وموسيقية تعزز ميل الشاعر إلى لغة القوة. وورد الجناس بين الصحائف والصفائح وبين الحبر والحرب وبين الكلام والكلام ليعبر عن القوة التي اكتسبها الحبر والكلام أثناء الثورة التحريرية في قوله[35]:

إن الصحائف للصفائح أمرنا

والحبــر حرب والكلام كلام

كما نجد في شعره كثيرا من التناص مع القرآن الكريم في مثل قوله:

(والزرع أخرج في الجزائر شطأه)[36] الذي يحيلنا إلى قوله تعالى: ((...ذلك مثلهم في التوراة والإنجيل كزرع أخرج شطأه فآزره فاستغلظ فاستوى على سوقه..))[37]. وقوله: (تنزل روحها من كل أمر)[38] إحالة إلى قول الله تعالى في سورة القدر: ((تنزل الملائكة والروح فيها بإذن ربهم من كل أمر))[39]. فهو في مقام تقديس لليلة أول نوفمبر ومن ثم استلهم هذا البعد الديني. وقوله: (زعموا قتله وما صلبوه)[40] إشارة إلى قوله تعالى: ((وقولهم إنا قتلنا المسيح بن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم..))[41]. فهو يريد أن يؤكد خلود روح أحمد زبانا فشبهه بالمسيح. وقوله:

يا سماء اصعقي الجبان ويا أر

ض ابلعي القانع الخنوع البليدا[42]

إشارة إلى قوله تعالى: ((وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين))[43]. على أنه هنا يدعو بالصاعقة على الجبان والبلع للخنوع، فهو يدعو إلى الثورة ويحض على الدفاع عن الوطن. ومن ثم فالتناص عند مفدي زكريا ليس اجتراريا بل يمتص النص الغائب ليولد دلالات جديدة اقتضاها منه السياق الجديد.

---

(32) اللهب المقدس: مفدي زكريا (ص72)
(33) المصدر نفسه (ص58)
(34) المصدر السابق (ص42)
(35) المصدر السابق (ص42)
(36) المصدر السابق (ص44)
(37) سورة الفتح، الآية 29
(38) اللهب المقدس (ص31)
(39) سورة القدر، الآية 4
(40) اللهب المقدس (ص11)
(41) سورة النساء، الآية157
(42) اللهب المقدس (ص17)
(43) سورة هود، الآية44

كما نجد عنده كثيرا من التناص مع الشعر العربي كما في قوله:

سيذكرون إذا الليل الرهيب دجى*

وجلجل الخطب أني في الدجى فلق(44)

وهو يشير إلى قول أبي فراس الحمداني في رائيتـــه المشهورة(45):

سيذكرني قومي إذا جد جدهم **

وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

وهو هنا لم يضف شيئا إلى المعنى القديم.

وقوله:

السيف أصدق لهجة من أحرف *

كتبت فكان بيانها الإبهام(46).

وهو يحيل إلى مطلع قصيدة أبي تمام في فتح عمورية

السيف أصدق أنباء من الكتب **

في حده الحد بين الجد واللعب

وهو هنا أيضا في استعمال السيف لم يتجاوز معنى القوة عند أبي تمام.

وقوله:

اعتراف فدولة فســــلام *

فكـــلام فموعـــد فجـــلاء(47)

إحالة إلى بيت شوقي المشهور(48):

نظرة فابتسامة فسلام*

فكلام فموعــد فلقـــاء

(44) اللهب المقدس (ص29)

(45) ديوان أبي فراس الحمداني: دار بيروت للطباعة والنشر 1979 (ص161)

(46) المصدر السابق (ص43)

(47) االلهب المقدس (ص54)

(48) شوقي: عبد اللطيف شرارة - دار بيروت1979 (ص135)

وقوله:

سمع الأصم رنينها فعنا لها *

ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعا(49)

إحالة إلى قول المتنبي المعروف(50):

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي**

وأسمعت كلماتي من به صمم

على أن السياق الجديد أعطى للنص الغائب دلالة جديدة تتمثل في انتشار الثورة في الآفاق وفتحها الطريق أمام الشعوب المستعمرة لتحقق استقلالها وتثور على الغاصبين.

وعلى الرغم من طغيان النبرة الخطابية في أشعاره ونزعته إلى التقرير والمباشرة في بعض قصائده الطويلة التي تبدأ قوية وتنتهي أحيانا إلى النظم المباشر بانحسار الانفعال وبروز العقل في كتابة القصيدة فإن أشعاره تحقق شعريتها من خلال انزياح تراكيبه الشعرية واستثماره الموروث استثمارا فعالا واستخدامه للرموز الثورية القديمة والحديثة واستخدامه للأساطير أحيانا. وقبل ذلك كله امتلاكه للحس الشعري وقدرته على الانفعال بالموضوعات وتوليد معان جديدة تعبر عن رؤيته الخاصة. على أنه أحيانا أخرى يسقط في النثرية عندما يأخذ في عرض الأفكار أو عرض مناظر في بلادنا أو تعداد جملة الخيرات في الوطن.

وإذا كان الشعر العمودي قد غلبت عليه القيمة الثورية فإن الشعر الحر الذي ظهر على يد أبي القاسم سعد الله ومحمد الصالح باوية وأبي القاسم خمار وغيرهم كان يمتاز بقاموس جديد وعلاقات لغوية جديدة، وهو ينزع إلى التصوير أكثر مما ينزع إلى لتقرير. ولعل حرية التعبير في الطريقة الجديدة أسعفت الشاعر على الخروج عن المألوف من حيث اختيار لغة قريبة من

(49) المصدر السابق (ص58)

(50) ديوان المتنبي- دار صادر، بيروت (ص332)

الحياة اليومية وعلاقات أليفة أيضا تفجر دلالات جديدة في ذهن المتلقي. فقد ثار هؤلاء على القالب الجاهز والنبرة الخطابية واللغة الجاهزة والتعابير المألوفة التي عجز الوزن عن رفعها إلى الشعرية بحيث ظل قيمة خارجية. وحاولوا تثوير الشعر من خلال قيم جديدة ونظرة جديدة إلى الحياة والفن. يقول سعد الله: ((إنه بقدر ما كان متحررا من القافية والوزن وغير ذلك من أشكال التحرر، بقدر ما كانت روحه أيضا متحررة رافضة للوجود الاستعماري والتخلف العقلي والجمود الأدبي))([51]). على أن سعد الله لم يتخلص من القافية تماما ولكنه كان ينوع فيها بحسب ما يتطلبه النص. كما كان يوزع التفعيلات بحسب الدفقة الشعورية حينا وبحسب المعنى حينا آخر. وهو في قصيدة (ثورة) يستعمل مفردات قريبة إلى الواقع النفسي والاجتماعي (حلم، لحن، شوق، أرض، الولاء، الأفيون، الهتافات، رصاص..) وهو يكرر (كان) و(الأرض) و(الشوق واللحن والحلم) فيقول([52]):

كـــان حـلـمـــا واخـتـمــار
كـــان لـحـنـــا في السنين
كـــان شـوقـــا في الصـــدور
أن نـــرى الأرض تـــدور
أرضنـــا السكـرى بأفيـــون الـــولاء
أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى
كـــان حلمـــا، كـــان شوقا، كـــان لحنا
غـيـــر أن الأرض ثـــارت
والـهـتـــافـات تـعـــالـت
من رصـــاص الثـــائـريـــن

وتحدد لنا هذه التكرارات العلاقة بين (كان) وهذا الحلم الذي تحقق فأصبح حقيقة حاضرة إذ ثارت الأرض وتعالى الهتاف وتكلم الرصاص. كما استعمل جملة من الصور (أرضنا السكرى بأفيون الولاء) و(أرضنا المغلولة الأعناق) و(الأرض ثارت) ليصور لنا كيف كانت الأرض ترسف في القيود والموالاة ثم ثارت فتغير الوضع. فهو يسند الغل والسكر للجماد والأرض لا تقيد ولا تسكر ولا تثور إنما المقصود أهلها على سبيل المجاز المرسل.

وإذا كان سعد الله قد قال هذه القصيدة ليلة أول نوفمبر فقد كتب محمد الصالح باوية قصيدة بعنوان ساعة الصفر ولكن سنة1958. وهذا يوحي لنا بأن سعد الله كتبها نتيجة انفعال آني في حين كتب الثاني قصيدته بعد أربع سنوات، أي بعد أن اختمرت ونضجت واستوت كائنا سويا. فكانت قصيدة مفعمة بالإيحاء والتصوير، عميقة الدلالات قوية التأثير في المتلقي. وقد كانت ألفاظها أيضا من الواقع اليومي (الصمت، الريح، تذري، الدقيقة، الأجيال، قطرات العرق، سلال، الحقيقة، أسارير، أخاديد، ثورة، جزيرة، الجباه السمر، العيون الحمر، اللحظة، سراج، انفجارات، رفاقي، أوراس، المناديل، الهدايا، الساعد والزند..) ولكن استطاع الشاعر أن يوجد بينها علاقات جديدة أخرجتها من المعنى القاموسي إلى دلالات ثورية بعيدة.

المدى والصمت والريح...
تذري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة
قطرات العرق الباني نداء
وسلال مثقلات بالحقيقة
الأسارير أخاديذ مطيره
ثورة خرساء،
أهوال مغيره
لون عمق يتحدى في جزيره.....([53])

([51]) الشعر الجزائري الحديث: محمد ناصر (ص155، 156)

([52]) روحي لكم (تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث): (ص174)

([53]) المرجع السابق (ص182)

فقد أسند إلى المدى والصمت والريح الفعل تذري وأسند إلى الأجيال الرهبة ثم أسندهما إلى الفعل تذري (تذري رهبة الأجيال)، وأسند النداء إلى قطرات العرق والحقيقة إلى السلال والخرس إلى الثورة والتحدي للون... وهكذا طغت الصورة على القصيدة فأعطتها شعريتها. فإذا بالريح تنشر رهبة الأجيال في المدى، وإذا قطرات العرق تنادي وتطالب بالثورة على الاستغلال، وإذا السلال تحمل القنابل لتفجر الوضع المتعفن والثورة الخرساء تجتاح المستعمر الغاصب فتقلع جذوره من الأعماق.

وعلى الرغم من أن قصيدة باوية تقوم على تفعيلة الرمل التي قامت عليها قصيدة سعد الله فإنهما يختلفان من حيث أن الأولى تقوم على السطر الشعري الذي ينتهي معناه فيه، في حين أن الثانية تقوم على الجملة الشعرية التي لا تكتمل في السطر الواحد بالضرورة. على أنهما يتفقان من حيث تنويع القافية واستعمال القاموس اللغوي. وكما أن القصائد العمودية افتقرت في معظمها للوحدة العضوية بحيث نستطيع أن نقدم بيتا على آخر دون أن يتغير المعنى كذلك لاحظنا غياب هذه الوحدة في القصائد الحرة فنجن نستطيع أن نقدم السلال على قطرات العرق أو الأسارير عليهما دون أن يحدث تغيير جوهري. وكذلك الأمر بالنسبة إلى قصيدة سعد الله إذ يمكننا أن نقدم أو نؤخر في الأسطر الأولى مثلا دون أي تغيير جوهري. فالشعر ليس مجرد لغة شعرية أو إيقاع شعري وصور فحسب بل بناء بالدرجة الأولى. ذلك أن هذه المكونات لا تؤدي وظيفتها خارج علاقتها بعضها ببعض. ولا تتحقق وظيفتها الجمالية والدلالية إذا لم يكن بينها تكامل ونمو. والقصيدة التي تنمو لتبلغ هرميتها أكثر تأثيرا من تلك التي تؤثر جزئيا ببعض مكوناتها. ومن ثم كان رواد الشعر المعاصر يركزون على تماسك القصيدة وعلى النمو العضوي فيها ويرون ذلك من ضرورات الشعر.

فالشعر لا يستقيم مفهومه الحق خارج الوحدة العضوية التي ((تربط عناصر القصيدة وأجزاءها وتتيح لها التشكل والنمو والتكامل))[54] كما يرى عبد المعطي حجازي. فالشعر ليس مجموعة صور مشتتة بل نظام محكم وبناء متكامل، ولهذا يسعى الشاعر الحديث كما يرى السياب ((إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها أو فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل))[55].



(54) الشعر رفيقي: أحمد عبد المعطي حجازي -دار المريخ، الرياض1988 (ص143)

(55) كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي - منشورات مجلة الجواهر، فاس1986 (ص85)

مارسال بوا والمجهود الترجمي في النصوص الأدبية

أ. سليمة عذاوري

بعيدا عن كل التنظيرات التي تحاول فك لغز انتقال نص ما من لغة إلى لغة أخرى، والتي تجعل من هذه العملية، عملية إبداع من الدرجة الثانية حينا، وخيانة حينا آخر، تظهر معالم الممارسة الفعلية التي تعطي المترجم الحق في أن يكون الشخص الوحيد القادر على الإدلاء بشهادة عن مثل هذه العملية المعقدة.

ينتمي مارسال بوا Marcel Bois إلى أطراف المعادلة الترجمية الصعبة، التي يتموقع فيها، بصفته مترجما، بين حدود لغته ولغة الآخر الذي ينقل عنه، بين اللغة الفرنسية واللغة العربية التي قد تمثل تحديا للكثير من المشتغلين في هذا الحقل. معتبرا هذه العملية حالة من التشارك التي ينتقل فيها غنى ثقافة ما -ممثلة في الأدب باعتباره حاملا لها-إلى ثقافة أخرى.

مارسال بوا بين حواف اللغتين "كتاب الأمير"

إلى النص الإبداعي الأخير للكاتب الجزائري واسيني الأعرج ارتحل مارسال بوا حاملا معه متاع هذه الرحلة الشاقة: كلمات تملأه، وحب للنص الذي سيرحل به إلى عالم التخييل الممزوج بالتاريخ، الذي يعتبره عاملا مهما وأساسيا لبداية أي عمل ترجمي إذ انه سيكون مرافقه الوحيد أثناء هذه الرحلة المضنية آخذاً على عاتقه مهمة تذليل الصعوبات التي سيواجهها والتي كثيرا ما تكون قاسية بل ومستعصية. هل كانت مثل هذه الأدوات [اللغة، وحب النص] كافية لتصل بالترجمة إلى نهايتها؟ ولتضع بين أيدي القراء نص "كتاب الأمير" الذي أصبح " Le livre de l'émir" بلغة غير لغته الأصلية مقدمة إياه لقراء غير قرائها لم يكن بالإمكان الوصول إليهم لولا هذا الساحر المتخفي بين الحرف والحرف مانحا نصا جديدا للقراء بيد و قراء جددا للنص باليد الأخرى ليكون المكسب مضاعفا للغتين؟.

هكذا بدأ عمل مارسال بوا، ولا أظن أن ما حمله معه كزاد كان كافيا لرحلة بهذا الشقاء. نص يربو عدد صفحاته على 600 صفحة يغوص في عمق التاريخ الجزائري ويتصيد اللحظات الأكثر إشراقا والأكثر قتامة أيضا في حياة شخصية تاريخية مهمة هي الأمير عبد القادر.

وبما أن "المطلوب من الترجمة هو أن تحافظ على كل القدر الممكن من السمات الدلالية/ أو الأسلوبية لنص المصدر في سياق ترجمته للغة الهدف"[1] فإن ما يواجه المترجم من مشاكل أثناء رحلة البحث عن مقابلات لغوية في سبيل تحقيق هذا المطلب، كتلك التي قام بها مارسال بوا سواء في نص الأمير أو في نصوص سابقة على رأسها أعمال الكاتبين "عبد الحميد بن هدوقة" و "الطاهر وطار"، كثير ومعقد، مما يجعل من وظيفته وظيفة صعبة للغاية ومحفوفة بالمزالق. ولذلك كان عليه أن يواجه -كأي مترجم- العديد من الصعوبات، التي تشبه في بعض جوانبها تلك التي تواجه المبدع الأصلي للنص وهو يتسلل عبر شقوق التاريخ إلى ماض يبحث فيه عن إجابات ممكنة لأسئلة لم تطرح، أو وهو يصفف أفكاره وفصول رواياته، ويرسم شخوصها بدقة محاولا نقل أحاسيسهم الداخلية وحتى صوت خيولهم وحركة الدم النازف و حزن العيون... قد يبدو عمل المترجم سهلا وبسيطا إذا ما قورن بهذا العالم الملحمي الذي كان على الكاتب رسمه وتخيله في أدق تفاصيله، إلا أن المشكل الجبار الذي يواجه المترجم هو الكيفية التي ينقل بها هذا العالم بكل صوره وتقاطيعه دون أن يكسر قسوتها حين تكون قاسية أو هشاشتها حين تكون هشة. وحتى برودها التاريخي حين تكون كذلك. ولذلك كان التحدي الأكبر بالنسبة إليه هو أن يجعل نص الأمير نصا يحس معه القارئ الفرنسي، أو القارئ باللغة الفرنسية، أن النص مكتوب له بالأساس. زد على ذلك، انه لم يكن على المترجم أن يتحسس الكلمات ليبحث لها عن مقابلات في اللغة الفرنسية فحسب، بل أن يبحث حتى عن انسياب الكلمة داخل مجالها الصوري، وإيقاع النص الذي لا يحس به أي قارئ مثلما يحس به المترجم، حين لا يكون هذا الأخير-

طبعا- محترف نقل بل محترف أدب يملك قدرة عالية على الإحساس بالوقع العميق للكلمات.

هل على المترجم أن يدرك كل المعارف الممكنة ليقوم بترجمة كاملة؟

إن مثل هذا السؤال يحمل في طياته إمكانيات إلغائه منذ البداية مادام الحديث عن ترجمة تتسم بالكمال أمرا غير وارد بالأساس، ومادمنا نتحدث عن نص عربي أولا و روائي تاريخي ثانيا وعليه يبقى أمر المعارف التي يحصل عليها المترجم متفاوتا بتفاوت الترجمات في حد ذاتها.

في نص "كتاب الأمير" من الصعب الحديث عن معرفة كاملة بما يسكن النص من أمكنة وعادات وطقوس دينية، فعندما يتحدث مارسال بوا عن الأمكنة: تودمان، وادي الحمام، الملوية عين ماض...أو حتى عن الأسماء: العقون، ابن التهامي... فهو من جهة ينقل عالما جزائريا بحتا من الصعب تخيله من الخارج، ومن جهة أخرى لا ندري ما إذا كانت زيارة الأمكنة ضرورية بالنسبة للمترجم أو حتى للكاتب في النصوص الأدبية الروائية إلا أن ضرورتها هذه تنبع من قدرتها على إلغاء مساحات البياض التي تكتسي ذهن المترجم وهو يتلقى النص الأصلي وأمكنته التي ليس لها مقابل في الذاكرة المعرفية، بوا على حد قوله عانى في ترجمته لنص الأمير من بعض البياضات التي أفضى إليها عدم قدرته على زيارة الأمكنة نظرا لضيق الوقت، كما فعل سابقا مع نص الطاهر وطار "الزلزال". ومثل هذه الصعوبة التي استطاع مارسال بوا تذليلها بمحاولة تخيل الأمكنة بدل رؤيتها فعلا والتقيد بما يرسمه النص الأصلي عن المكان، خاصة وأن النص الأدبي نص يملك طاقته الداخلية على خلق فضاءاته وأمكنته وحتى لحظاته التي لا تنتمي إلى التاريخ في حرفيته المطلقة، إذ لا يمكن أن يجد المترجم ولا حتى الكاتب زمالة الأمير أو معسكر التي لم تعد -باعتبارها مكانا- معسكر الأمير عبد القادر إلا من حيث "الامتداد التاريخي للأشياء."

في هذا السياق قد يبرز الاعتقاد الذي يسود بعض المنظرين من أنه ليس بالإمكان "إجراء الترجمة على نحو مناسب بدون معرفة ضخمة [لا واعية في أغلب الأحيان] بسمات النص الشكلية [الرسمية] والوظيفية والمجموعة التصنيفية التي ينتمي إليها"[2]. وإذا كان مارسال بوا قد استطاع التغلب على عقبة المكان والمعارف الخارجة عن إطار النص فماذا عن سلسلة الإدراكات التي يتعين على المترجم الأدبي في حالتنا هذه امتلاكها، والمتعلقة بالنص في حد ذاته، وهل وعى، وهو يقدم على ترجمة نص "كتاب الأمير"، أن الأمر يتعلق بنص أدبي روائي بالتحديد يستقي مادته من التاريخ ولكنه يتحرر منه في لحظة ما ليصبح المتخيل بديلا عنه.

لقد فرضت الرواية على المترجم، باعتبارها نظاما تخييليا خاصا، أنماطا خاصة من التعامل. ونص الأمير لا يخرج عن هذه القاعدة حتى في محاذاته للتاريخ، وهو ما دفع بمارسال بوا إلى تكثيف الجهد للوصول إلى عمق اللغة الروائية والحفاظ على روائيتها -إن صح القول- في النص الفرنسي، ويبدو أنه نجح في ذلك إلى حد بعيد حيث لا نحس أننا غادرنا عالم الرواية ونحن نقرأ الترجمة وذاك أهم ما يمكن أن نطلبه من نص غير النص الأصلي.

مشكلات على الترجمة حلها:

قد يكون الحديث عن المشكلات التي تصادف المترجم أو الترجمة بشكل عام حديثا طويلا وغير قابل للحصر، مادام هذا المشكل قائما لا على مستوى الممارسة فحسب بل على مستوى التنظير أيضا. من ضمنها ما استوقفنا أثناء قراءة نص "كتاب الأمير" في ترجمته "الفرنسية" مقارنة مع النص الأصلي "العربي" والذي يمكن أن نشير إليها باختصار لما لها من أهمية في بناء أي عمل ترجمي.

ذاتية المترجم: استطاع مارسال بوا أن يتنصل إلى حد بعيد عن الجانب الذاتي في عملية الترجمة خاصة وأن النص بعيد المسافة وأن المترجم يحمل قناعاته الخاصة أيضا، غير أن هذه الذاتية اللاواعية قد تتدخل في ما قبل الترجمة بالنسبة لهذا النص خاصة بوجود شخصية كشخصية مونسينيور

ديبوش التي تملأ فضاء الرواية"وتشكل جانبا مهما منه، كما أنها قد تتدخل بشكل أو بآخر في تأويل بعض الكلمات كما حدث مع جملة في النص حول فيها المترجم كلمة نصارى إلىenvahisseurs مع أن العلاقة بين الكلمتين بعيدة وأن العبارة العربية كانت أقوى وأكثر قدرة على التعبير. وإن كان ما يبرر ذلك هو أنه في الترجمة" لا بد أن يضيع شيء ما" وربما وجد المترجمون أنفسهم متهمين في إعادة إنتاج مجرد جزء من الأصل" على حد قول أحد المنظرين.

تدخلات الكاتب: لقد تمت ترجمة نص الأمير بالتعاون مع الكاتب الذي كثيرا ما يغير أو يزيد أو ينقص مما قام به المترجم، وقد يكون الأمر طبيعيا بما أن الكاتب هو الأقدر على إدراك المعنى، إلا أن إشكال تدخلات الكاتب في عمل المترجم إشكال حقيقي قد لا يبرز في هذا النص بقدر ما يبرز في نصوص أخرى، ذلك أن المترجم قارئ قبل كل شيء وما يقوم به هو عملية تأويلية في النهاية ، وأي تدخل من الكاتب قد يغير مسار الترجمة بأكملها مادام الكاتب نفسه يصبح قارئا لنصه في مراحل لاحقة.

مستويات الكلمة

من المشاكل التي تطغى على النصوص الترجمية الأدبية تلك المشاكل، المتعلقة بإيجاد مقابلات لغوية سواء مقابلات لفظية أو جملية، يمكن أن نمثل لذلك بكلمة البراح حيث يذكر المترجم كلمة crieur مقابل براح الواردة في الأصل مما أدى إلى إطالة الجملة لشرح المقصود:" crieurs chargés de divulguer les nouvelles" والتي كان بامكانه ان يتركها مثلما هي في الأصل العربي خاصة وانه استعمل الكلمات المعربة في مرات كثيرة وفي مناطق مختلفة من النص حيث تكررت بعض المفردات مثلinch allah/sayyaf/el moqaddem، أو على العكس من ذلك، ترك المترجمركلمة "البراق" كما هي في الأصل العربي " Son cheval est un Bourak" nouveau حيث أن هذه الجملة أو كلمة البراق التي وردت في متنها كلمة قد يعرفها أولئك المنتمون إلى الثقافة العربية الإسلامية مع فتح احتمالات جهلها من طرف البعض، ولذلك كان على المترجم مادام متوجها إلى قارئ من ثقافة أخرى إن يشرح هذه الكلمة كما فعل مع كلمات أخرى قام بشرحها في الحاشية.

الحوارات

مثل هذا المشكل بالذات مشكل خاص باللغة العربية أكثر من اللغة المنقول إليها. حيث يمتلئ النص -في المقاطع الحوارية- ببعض الكلمات التي تنتمي إلى طبقة لغوية أقل مما هي عليه في السرد وتلجأ في بعض الأحيان إلى العامية لطرح بعض المواقف، ولسنا نذكر ذلك لنناقش خيارات الكاتب بل ما يمكن ان يكون خيارا للمترجم حتى ينقل هذا التباين اللغوي الذي يفرق بين لغة الحوار ولغة السرد، إذ لم يستطع المترجم أن يجد تكافؤات في هذه الظاهرة، وهو ما يجعل عملية الترجمة عملية غير" كاملة دون أن نتهم في ذلك أيا من اللغتين بالعجز.

المستوى الجملي

كثيرا ما نظن أن الكلمة ومعناها هي المعضلة الأكبر في عملية الترجمة غير أن الإعاقة الأكثر إشكالية هي علاقة الكلمات مع بعضها البعض داخل نسق جملي، والمعنى الذي يمكن أن يشتق من التقاء كلمتين أو أكثر، وسيكون الأمر أكثر تعقيدا أمام النص الأدبي الذي يحمل شطط المعنى المعقد والتركيب المضاعف للكلمات واللعب بالمعاني العادية على وتر اللغة الحساس ليكون على المترجم أن يجد الإيقاع المناسب. في هذا السياق، يمثل أكبر تحد واجهه المترجم على مستوى التراكيب والأنساق، هو ترجمة العناوين التي في جاءت في مجملها عناوين ذات ايحاء وبعد صوفي عميق يقف أمامه القارئ محتارا فماذا عن ذلك الذي يتبغي أن يجد عنوانا مناسبا في لغته لها نفس العمق الدلالي والإيحائي إن لم نقل الصوفي. وقد يكون الوقوف امام معظلة كهذه ذات حدين يتطلب بذل الكثير من الجهد لحلها ومثلها كثير ولا يمكن حله في النهاية إلا بالقيام بعملية خيارية قد لا

تنجح دائما ولكنها تساهم في هدم هوة يمكن أن تقض في أي لحظة على المشروع الترجمي بالكامل.

إن النص الأدبي الروائي على وجه الخصوص نص متفرد لا يشترك مع اللغة إلا من حيث هي النظام العام الذي ينتمي إليه لكنه تجربة خاصة تحوي نظامها وتأويلاتها الخاصة. ومع ذلك، نجد مارسال بوا يتمكن من تفادي مزلق التاريخ الذي يحف بالرواية والذي لم يستطع الكاتب نفسه تفاديه حيث تغير أسلوبه في هذا النص الذي برز فيه ثقل المادة التاريخي.

تلك بعض معالم المشاكل التي واجهت النص الفرنسي و التي لم تكن بالسهولة التي تبدو ونحن نقرأ النص كاملا في طبعته الفرنسية أو حتى ونحن نقدم قراءاتنا وانتقاداتنا له. ومثل هذه المشاكل لا تنبع من ضعف المترجم، بل على العكس من ذلك، فهي تؤكد الجهد الذي يبذله رغم كل العقبات التي هي عقبات يفرضها قانون الترجمة والاختلاف اللغوي في حد ذاته.

إن شخصية كشخصية الأمير عبد القادر تجعل من الترجمة أمرا ضروريا. حيث يمكنها – باعتبارها عملية نقل- أن تقدم هذه الشخصية لمجتمعات أخرى قد تتسع باتساع الترجمات واختلافها وتعددها -لغويا- لا تعرف الكثير عن تاريخنا الجزائري. وأقول الواسعة وفي ذهني هذا الجمهور الواسع التي تجتذبه الرواية-حتى إن كانت تاريخية- مقارنة بالجمهور المتوجه نحو التاريخ.

وهذه العوالم الثلاث النص/ المترجم/ المؤلف، عوالم قائمة بذاتها، لكل منها مجاله واستراتيجياته وتبقى العلاقات القائمة بينها علاقات لا تبوح بالكثير من أسرار تميزها وسحرها مما يجعل كل ما قد يقال في هذا الإطار مجرد مقاربات لا أكثر. ما يبقي الترجمة بابا ينفتح على عوالم لغوية جديدة ويمنح للنصوص بشكل عام وللنصوص الأدبية بشكل خاص حرية اكبر في مخاطبة متلقين جدد لم يكن بالإمكان الوصول إليهم بدونها، كما لم يكن بامكان النص أن يجد مكانا له في عوالم أخرى دون الجهد المعتبر الذي يبذله المترجم والذي قد يبدو للوهلة الأولى ثانوي الحضور والعمل مقارنة بمبدع النص، غير أن هذا الحضور المهمش، هو الصانع الثاني للعملية الإبداعية والمحرك لمرحلة قرائية ثانية، قد لا تساهم في توسيع جغرافيا قراءته فحسب، بل حتى في منحه صفة أو صفات جديدة قد تجعل قراءتنا له مختلفة.

في هذا العالم اللامتناهي، يقف مارسالُ بوا حاملا مفردات لغته التي يتقنها، ومفردات لغتنا التي يحاول أن يتتبع دوائرها ومنعرجاتها بحساسية مرهفة، وشغفا بالنصوص الأدبية الجزائرية ليقوم برحلة عمرٍ كامل من نصوص "بن هدوقة" إلى نص "واسيني الأعرج"، مسافة أدبية مهمة في تاريخ هذا المترجم، وفي تاريخ ترجمة النصوص الجزائرية عموما. هي محاولة لمزاوجة النصوص. مما يجعل من الترجمة، في حالة كهذه، نوعا آخر -أقدر تعبيرا- من حوار الحضارات الذي لا يمكن أن يتم في عالم تتصدع فيه السياسات المهيمنة والخاضعة، هو ذاك الحوار الذي يتم على مستوى انساني راق، يشق أبطاله الحرف، وبين شقوق الأحرف يلغون الحدود بين الكلمات والعوالم الكامنة بداخلها، والتي بقدر ما تبدو متنافرة، بقدر ما تتشابه في غاياتها ونهاياتها: اللغة، الحضارة، الإنسان.

المراجع التي اعتمدها المقال:

-حوار خاص مع المترجم: الجزائر العاصمة/ ديسمبر 2006

-الترجمة وعملياتها، روجر ت بيل،تر: محي الدين حميدي، مكتبة العبيكان/ الرياض، ط1:2001.

- واسيني الأعرج، كتاب الأمير،دار الآداب،ط1:2005.

- Waciny laredj,Le livre de l'émir,traduit par,Marcel Bois,ed :actes sud 2006.

العصافير في الرواية الفلسطينية*

الظافرون بالعار لعادل عمر نموذجا**

د.حسين أبو النجا

جامعة المسيلة

إذا كان أدب المقاومة في "وقت الأزمات الكبرى أو المحن التي تلحق بأمة ما"1" يحرص على تقديم عوامل القوة في المناضل باعتبارها ديناميكية الحياة والوعي الحقيقي، فإن في مقابل ذلك لحظات ضعف تشكل الإنسان في الحقيقة وفي التجريد معا، والحق أنه إذا كان أدب المقاومة يحرص على تقديم القوة كصياغة سياسية فإنه قد يلجأ في بعض الأحيان إلى تقديم عوامل الضعف لتخليص الصياغة من السياسة إلى تقديم "الدلالة الإنسانية الكبرى"2" في عمل أدبي ناجح "يتوافر فيه صدق التعبير عن واقع الحياة ودقة التصوير لمشكلات المجتمع"3".

ومن هنا فإن الرواية الفلسطينية حين تقدم شخصيات ضعيفة على المستوى السياسي، فإن ذلك ليس سلبية بقدر ما هو إيجابية على اعتبار انه يجعل"كل شيء في حالة حركة متبادلة"4"، ونظرة إلى واقع المقاومة في فلسطين يتأكد من اجتماع القوة والضعف في مكان واحد، فالعدو مدجج بالعتاد ووسائل القوة، والمقاومة تقاوم بصدرها العاري "وسط معوقات موروثة"5" كل جحافل الاحتلال.

واللافت للنظر في تقديم الرواية للشخصيات الواهنة في الرواية الفلسطينية المعاصرة ليس حدثا طارئا يأتي في رواية واحدة وفي حدود ثانوية، وإنما صار موضوعا لأكثر من رواية، ويحتل الضعف في البنية الفنية للرواية مركز اهتمام يصل في بعض الأحيان إلى البطولة المطلقة، وإلى حد تختفي معه تماما صورة القوة أو تكاد، وإذا كان هناك أكثر من رواية مثل: الجذور العميقة لفاضل يونس، وليل البنفسج لأسعد الأسعد، وخمسة أيام في الفارعة لجمال بنوره، فإن رواية "الظافرون بالعار" لعادل عمر تتميز عن غيرها من الروايات بغياب شبه كلي للقوة وارتفاع صوت الضعف، فكل شيء فيها مسخر للضعف من البداية إلى النهاية، بل أنها تقدم على عكس غيرها من الروايات مساحة واسعة ليس لمجرد ضعيف واحد يمر على عجالة كما هو الحال في مختلف الروايات، وإنما لا تنفك تقدم الضعيف بعد الضعيف إلى حد أنها قدمت أربعة نماذج دفعة واحدة، وأنها جمعت فيها كما سنرى بعد قليل بين الرجال والنساء وبين مختلف طبقات المجتمع.

وهي من جهة أخرى الرواية الوحيدة التي تطورت بالضعف من صورة إلى أخرى، ومن السجن المحدود في الزمان والمكان إلى الفضاء الرحب حيث تنعدم المحدودية ويتسع المجال، ومن هنا فإنها "الرواية الوحيدة التي وزعت الأضواء السردية على الشخصيات"6" التي اصطلح على تسميتها بالعصافير.

والعصافير مصطلح خاص انتشر في ثقافة المقاومة الفلسطينية للدلالة على السجين الفلسطيني الذي ينتقل من زنزانة إلى أخرى للتجسس على المناضلين والإيقاع بهم، انه يحدث أن تعتقل قوات الاحتلال المناضلين ولكن من دون أن يكون لديها دليل على أي اتهام، ومن هنا فإن الحاجة تدفعها إلى استخدام العصافير كي يوقعوا بالمناضلين والشهادة عليهم في المحاكم التي تعقدها لهم تلك القوات، ومعنى هذا "العصفرة" أوحتها حاجات العمل السياسي"7" لكي يبدو القبض علي المناضلين إجراء طبيعيا ينهض على الأدلة وليس مجرد إجراءات تعسفية تقوم بها قوات الاحتلال.

وأيا كان الأمر فإن العصفور لا يزيد عن أن يكون عميلا، ولكن الفرق بينه وبين العميل التقليدي أن العميل يقوم بعمله خارج السجن بينما يقتصر عمل العصفور على السجن والسجن وحده.

لكنه يمكن أن يلاحظ بأن الرواية قدمت العميل الواحد أحيانا على صورتين، عصفور في السجن وعميل خارج السجن كما هو الحال مع كل من

وحيد وأبى خليل، ولكنه من الملاحظ أنهما قد ابتدآ عصفورين قبل أن ينتهيا إلى عميلين.

والملاحظ على الرواية أنها، وإن قدمت أكثر من نموذج للعصفور، ضغطت بقوة على وحيد عمر عبد الله من أول الرواية إلى آخرها، فهو الشخصية المحورية التي تنهض عليها الرواية، والتي تشغل الحيز الأكبر من الفضاء الروائي، والتي صارت "ذات وجود فعلي متعدد المستويات"8".

ووحيد ابن عمر عبد الله مختار القرية "ص26"، ابن عميل مشهور "ص25"، "والده من أغنى أغنياء القرية بل أغناهم بلا منازع ص26"، يقول أهل القرية عنه "انه يبيع الأراضي للاحتلال "ص26"، يزور تواقيع الفلاحين دون علمهم "ص48"، ولما كان وحيد وحيد أبويه لم "يرزق أبوه بطفل غيره "ص48"، فقد" عاش حياته مدللا "ص47"، تتناثر النقود "كالأرز بين يديه "ص48"، مصاريفه "لم تتجاوز الثلاثمائة دينار في الشهر الواحد "ص17". وهو شاب عادي جميل "ص28"، وسيم يتجاوز السادسة والعشرين، ذو شعر اسود فاحم، يفرقه من جانبه اليمين على غير عادة الشباب، قمحي البشرة تميل أكثر إلى البياض، نحيف جيد الهندام جميل العينين أسودها "ص182"، جميل العين "ص185"، بنطاله الأبيض النظيف "ص34"، هذا الرجل ذي الهندام الجيد "ص52"، قميصه الأبيض "ص47".

وتتضح مما سبق جملة طويلة من الأمور اللافتة للنظر، عمالة الابن، وعمالة الأب، فالعمالة بالوراثة قابلة للنقاش، والحق إنه إذا كان الأب عميلا، فإن ابنه ليس عميلا بالضرورة، ولكنه في المقابل يمكن أن يقع ذلك، والحق أن الرؤية الشمولية التي ينطلق منها الكاتب هي التي جعلته يذهب هذا المذهب، والحق أن هذه الرؤية ليست عفوية وإنما هي رؤية ثابتة للكاتب، ففاتن تصبح عميلة وقد كان أبوها من قبل عميلا أيضا، ومن هنا يتأكد أن الرؤية التي ينطلق منها الكاتب انفعالية أكثر مما هي واقعية. ومن هنا فإنها لا يمكن أن" تقدم تفسيرا بالمعنى الصحيح"9" نعم أن النار تخلف رمادا ولكن من الذي يمكن أن يمنع الرماد من أن يتحول إلى نار.

ولا شك أن إغداق الأب على ابنه قضية قابلة للجدل وبخاصة أن المبلغ الذي يوفره له كل شهر مبلغ غير قليل على الإطلاق، وانه لا مبرر حقيقيا ومقنعا لهذا "الإغداق، وخاصة من أب مثله متزوج من امرأتين، ووحيد ابن الأولى، ومن المعروف أن ابن الأولى في العادة غير محبوب بالدرجة التي تجعل أباه يعطيه النقود بلا حساب، وإذا عرفنا أن أباه استقبله مرة بالبصاق في الوجه فإنه يتأكد أن عملية الإغداق غير معقولة، بل أنه في إحدى المرات طلب من ابنه أن يسأل الاحتلال أن يدفعوا له مقابل الخدمات التي يقدمها لهم، مما يدل على أن الإغداق وان وقع إلا انه يقع رغما عن الأب، وبالتالي فإنه وان وقع لا يزيد عن أن يكون محدودا، إما أن تطلقه على عواهنه الرواية إلى حد الثلاثمائة دينار فأمر غير قابل للإقناع، وفضلا عم ذلك فان الرواية لم تحرص ولو مرة واحدة على أن يظهر هذا الإغداق في شكل مصروف ينفقه وحيد، ومن هنا "فان المبنى لا يطابق المعنى""10".

ومن المؤكد أن جمال وحيد قضية أخرى تحتاج إلى تأمل من نوع خاص،نعم انه مهندم ونعم إن الهندمة معقولة، أما الجمال فإنه ليس من أوصاف الرجال، نعم أن الكاتب يصفه بالرشاقة وهو اقرب إلى المعقولية، أما الجمال وخاصة حينما يجيء مع كلمة عادي، فإن التناقض بين العادية والجمال ظاهر وجلي لا تخطئه أي عين ولو كانت ضعيفة الإبصار.

وإذا كان الهندام معقولا فإن الكاتب يصف بشرته بالميلان إلى البياض، وان شعره أسود فاحم، ومعنى هذا أن جمع البياض والسواد كدلالة على الجمال أقرب إلى المرأة منه إلى الرجل، اللهم إلا إذا كان ثمة استثناء وهو ما لم يتوفر في الرواية، نعم أن الرواية تجعل البطل في علاقة مع وفاء ولكن هذه العلاقة لا تتطلب بالضرورة أن يكون جميلا ونظيفا وجيد الهندام قميصه أبيض

"ص47"، وبنطاله أبيض "ص34"، ابيض في أبيض إلا سواد الشعر وسواد العينين.

وإذا كان البياض في صورة من الصور استعارة تعكس النور والضياء إلا أن فعل البطل من أول الرواية إلى آخرها "عتمة معبرة""11" عن كل ما هو اسود، الألوان زاهية والعتمة حاضرة"12"، وعلى أية حال فإن وصف العصفور بالجمال لا يمكن أن يخدم رؤية الكاتب نفسها، وقد كان من المفروض إن عمله يسوده حتى ولو لم يكن اسودا، إن جعل عمله أسود مع بياض كل من البشرة والقميص والبنطال تصوير متناقض على مستويات متعددة، نظيف الملابس ويقضي الوقت كله في السير هنا وهناك خلف هذه البنت أو ذلك المناضل، فكيف يمكنه أن يحافظ على النظافة مع ما تمتلئ به الحركة مما يتنافى والنظافة، أنه يلاحق وفاء بشكل غير معقول "ص28" أسابيع تأكل بعضها متلاحقة لكي يتكلم معها "ص110"، وإذا كان قد اشترك أيضا في المظاهرات للإيهام بأنه وطني فإن ذلك لا يتوافق مع النظافة وبياض الملابس كما قالت الرواية، وعليه فان الصورة لم تتمكن من أن تكون داعمة للموقف الذي تواجهه الشخصيات"13".

وحسان العصفور الثاني يكبر وحيدا بخمس سنوات على الأقل، شعره أملس منشور على جبينه دون ترتيب "ص76"، بشرته بيضاء اكتسبت اللون الأصفر "ص76"، هزيل من قلة أكله في السجن "ص76"، حتى الاستحمام نادرا ما فعله "ص76"، له لحية كثيفة "ص77"، غزا شعره الشيب "ص77" رغم صغر سنه، لقد مزقت أمواس حلاقة المناضلين وجهه "ص78"، يمتنع عن استقبال أهله في الزيارة.

وواضح أن العصفورين يلتقيان في أكثر من صفة، فهما شابان شعرهما جميل، وبيضاوان، وهزيلان، ولكنهما يختلفان بعد ذلك في أمور كثيرة، فوجه حسان ممزق بأمواس حلاقة المجاهدين، وشعره شايب من شدة الهول، ولحيته كثيفة وهو يرفض استقبال أهله لعل وعسى أن يجد "قابلية له في الاعتقاد العام"14".

إن حسانا هنا يختلف تماما عن وحيد، فهو لا يتمادى في العمالة كما فعل وحيد، وإنما يتوقف عنها ويضع لها نهاية لا ترضي الاحتلال، فيبقوه في الزنزانة منفردا "ص95"، لا يخرج منها إلا إلى الموت كما قال الضابط "ص95" يقضي بقية حكمه وحيدا "ص95".

أن بين وحيد وحسان اختلافات جوهرية، فحسان ليس ابن مختار، وليس مستمرا في التعاون مع العدو، بل أن العدو يمنع عنه كل شيء، ويمنعه من كل شيء، ومن المؤكد أن المساحة التي يحتلها حسان ليست واسعة كالتي يحتلها وحيد، بل إن حكاية حسان نفسها تتم عن طريق وحيد وليس عن طريق آخر أثناء تواجدهما معا في غرف العصافير، ومن هنا يتأكد أن تقديم حسان كان من خلال هيمنة وحيد، ومع ذلك فانه يجرد وحيدا "ويرمي به بعيدا""15" من قلب الفعل.

وإذا كان العصفوران السابقان شابين، فإن هناك عصفورا ثالثا وهو أبو خليل، وأبو خليل ذو بشرة حنطية غامقة "ص78"، نحيف "ص78"، وحيد كالمجنون "ص86"، محكوم علية في المرة الثانية لسبع سنوات "ص68".

ومن الواضح أن أبا خليل غير موصوف إلا في أضيق الحدود، ولولا أن زوجته موصوفة بالفلاحة "ص84" لمّا عرفنا انه فلاح، وواضح أن تصوير العصافير يتم عن طريق التداخل، فوحيد يحكي عن حسان، وحسان يحكي عن أبي خليل، وأبو خليل على عكس العصفورين الآخرين العازبين متزوج يكني بأحد أبنائه.

ومعنى هذا أن العصافير لا يقتصرون على الشباب، وإنما يتعدونهم إلى من هم اكبر سنا، وليست مقتصرة على المدينة وإنما قد تطال أبناء القرى، أي أن "التعصفر" ظاهرة "تقرع الآذان.. والعزائم والأذهان "16"، وهذا هو مكمن الخطر، أن التعصفر المحدود أمر طبيعي لكنه حين يتجاوز المحدودية إلى ما يشبه الإطلاق فأمر يبعث على الدهشة، ومما لا شك فيه انه لا علاقة له بالمرحلة التاريخية، وإنما الرؤية التي توجه المسار هي

السبب، وهي رؤية أقل ما يمكن أن توصف به هو أنها شديدة الانفعال يتفتت الوعي فيها تحت ضغط العالم الخارجي المعادي"17".

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه أن الكاتب لا يكتفي بالذكور وإنما يصر على أن يلحق بهم أنثى هي فاتن الابنة البكر لأحد العملاء "ص128"، وجهها جميل "ص128-129" تلبس ملابس تظهر ظهرها عاريا "ص139"، الجنس أجمل هواية عندها "ص147" عيونها خضراء"ص 148 "، تضيف إلى رموشها رموشا صناعية "ص148" فستانها الزهري... أبان الجزء الأكبر من صدرها النافر"ص148"، ظهرها الناصع البياض "ص148" تنظر بعيون كلها خبث وإغراء "ص151"بجسمها جميل "ص152" و"157" ليست متزوجة "ص151" عمرها لا يتجاوز التاسعة عشر ربيعا "ص133" قضت في لندن خمس سنوات "ص149" تتلقى فيها الدراسة في فن التجميل "ص149"، رغم أن معدلها الدراسي كان يؤهلها لدراسة الطب "ص128"، ولما كانت قد عشقت مهنة التجميل منذ صغرها "ص128" فقد أرسلها أبوها إلى لندن لكي تتعلمها هناك، لم تكن تنقص والدها النقود يوما "ص129"، فعجلة مصنعه مازالت تضخ له النقود "ص129".

وواضح أن الابنة كالأب في العمالة مثل وحيد وأبيه، وفي البحث عن المتعة، بل أنها فيها لا تهوى الصداقة الطويلة "ص148"، وإنما تبحث فيها عن التغيير والجدة باستمرار، أنها مثل وحيد أيضا لا تعبأ بالمال، فهو بين يديها أكثر من الرز على تعبير المؤلف فيما يخص وحيد، وأن الغنى والثورة هما الطريقان إلى التعصفر، وإذا كان من العسير قبول هذا التوجه فان ما فيه من التقريرية والمباشرة ما لا يضيء أي شيء.

ومن المؤكد أن طريقها إلى المتعة في كنف والدها وتحت رعايته وفي بيته ليس أمرا مستغربا فقط، وإنما فيه من الاستهجان ما يمنعه من أن يكون مستجابا لدى المجتمع، ومن غير المتصور مهما كانت الأسباب أن يقدم أب على تسهيل الرذيلة أمام ابنته، ومن هنا فإن صياغة الرؤية الفكرية وإقحامها على البنية الفنية عمل سلبي منع الرواية من أن تثمر شيئا غير الهزيمة والحزن، نعم أن الحقيقة لا شان لها بالقيم الأخلاقية"18"على المستوى النظري ولكنه لا يمكن غض الطرف عنه في ميدان الأدب والفن.

أن البعد الاجتماعي سواء فيما يتعلق بفاتن أو بوحيد ليس انعكاسا فنيا للواقع أو كشفا "عن العلاقات التي تحكم الواقع""19"، وإنما هو إسقاط فكري مؤدلج من اجل إدانة فئة من المجتمع لا تتطابق ورؤية الكاتب الفنية.

وإذا انتقلنا إلى بدايات التعصفر، فإننا نجد أنها دائما بدايات بسيطة لا تنم عن أنها ستتحول إلى جراح دامية، فوحيد اعتقلته السلطات رغم انه هرب من المظاهرة "ص53"، ورغم انه لم يلق حجرا واحدا "ص58"، وأوهموه انه خطير ارتكب جريمة كبرى "ص75"، وأنهم سيعملون على تخفيف الحكم عليه رغم أن الادعاء طالب بتوقيع اقسى العقوبة عليه "ص75"، وحين حكم عليه بخمس سنوات سجنا منهما سنتان فعليتان والباقي مع وقف التنفيذ "ص76" زرعوا فيه أنهم اجتهدوا في تخفيف الحكم وأنه لولا ذلك لكان الحكم أقسى، وعلى كل حال فإنهم سيعملون على إطلاق سراحه إذا تعاون معهم، ولكي يسهلوا عليه الأمر أدخلوه إلى ما يسمى بغرفة العصافير كي يستفيد من تجاربهم "ص72"، ويتعرف على زملائه في المهنة "ص71"، ثم كان ما كان .. ينفذ مهمته بنجاح "ص70"، فعل ذلك وغيره مرات عديدة أوقعت بالكثيرين "ص71"، شهد على المناضلين في المحكمة "ص71"، كان كالحرباء يتلون مع كل قادم جديد...، يتلوى كثعبان يسعى إلى طمأنة فريسته قبل الانقضاض عليها "ص72"، حتى وصل اسمه إلى كل السجون "ص164"، يضربون المعتقلين بأمواس الحلاقة 'ن تتطلب الأمر "ص73"، ويطفئون السجائر في أجسامهم "ص74"، يقطع أذن المناضل نضال "ص121"، ويقطع أحيانا جهازه الذكرى "ص122"، ويغوص سكينه من جديد في جسم البطل "ص122" نضال

عسى انه ينفذ مهامه بنجاح غريب "ص92"، لا يخالفهم في شيء "ص75"، ولا يعصي لهم أمرا "ص75"، أن طاعته لهم وعمله معهم هو السبب في إمكانية خروجه من السجن "ص163"، إن أخباره تأتي متلاحقة إلى غرف المناضلين، العصفور الجديد الذي يعمل لدى المخابرات "ص181".

إن عمله ليس مقتصرا على المناضلين وإنما على زملائه أيضا، من مهماتك الناتجة أيضا أن تنقل لنا ما يدور في غرفتكم "ص91"، كل عصفور يراقب الآخر "ص92"، اثنا عشر عصفورا في غرفة واحدة "ص110"، وليس أمام أيهم طريق إلا الاستمرار في العمل، وإلا فإن المخابرات لن تتركهم أبدا، سيضغطون عليهم وسيفتعلون أي مسالة لتهديدهم "ص162"، وهكذا أوغل وحيد في الاستجابة إلى أوامر المخابرات ينفذ ويمنع حتى من قول ما قد يجول بخاطره "ص174".

ثم أخرجوه مع بعض من السجناء الذين انتهت مدة أحكامهم من الوطنيين ليوهموا الناس بأن كل المفرج عنهم وطنيون، وهكذا أخذ يشترك في المظاهرات علانية ومن دون خوف، ولكي تحبك الأمور فقد اعتقلته السلطات أكثر من مرة "ص26" إلى ظنت وفاء انه مناضل بالفعل، وأنه يستحق منها أن تلتفت إليه، ولم يكن يدر بخلدها أنه طعم تريد المخابرات أن تلقمه أخاها المناضل، ولم يدر بخلدها أيضا أن يحدث لها ما حدث في صالون فاتن وما فيه من آلات تصوير خفية.

وابتدأ حسان يعمل مع الشرطة حين طلبوا منه مراقبة المدمنين على المخدرات من دون أن يدري أنهم مناضلون "ص87"، ولما وشى بهم قبضوا عليه معهم "ص87"، وهكذا سووم إما بالعمل معهم وإما أن يكشفوا أوراقه للمجموعة "ص87"، ولما كان الموت مرتبطا بكشف أوراقه قبل "ص87"، وابتدأت مهماته بسيطة "ص87"، ثم أخذت تصبح مهمات اكبر"ص87"، وهكذا لم يكن أمامه مفر من الخضوع إليهم،لقد وقع على أوراق بالعبرية لا يعرف مضمونها "ص87"، وحين عرف أنها أفاده بجريمة أمنية "ص87 "حوكم بسببها سنتين فعليتين "ص87"، ادخلوه إلى السجن، ثم اخذوا يعدونه بإطلاق سراحه إذا نفذ ما يطلبون "ص87"، وهكذا دخل إلى عمق اللعبة: إننا نوقع بما يزيد عن ثمانين بالمائة من المناضلين "ص88". كل ذلك بسيجارتي فلتر يأخذهما يوميا "ص77".

لقد أنفقد في داخله الإنسان "ص76"، اشترى نفسه على حساب الآخرين "ص77" فخسر نفسه وخسر كل شيء "ص77". وكل الذي ربحه هو انحفار الخيانة في وجهه "ص78" بأمواس المناضلين الذين وشى بهم.

ولا يختلف أبو خليل عنهما فقد عرضوا عليه التعامل مقابل تخفيف الحكم عليه "ص78"، فتورط "ص78"، ووقع على أوراق لم يعرف محتواها، وهكذا اعترف بجريمة لم يرتكبها تماما، وأوعزوا إلى القاضي. حكم عليه بست سنوات فعلية "ص78"، أوهموه أنها كانت عشر سنوات، وأنهم رحموه بأربع سنوات "ص78"، إنه في أسوء احتمالاتها لا يتجاوز الحكم فيها سنتان اثنتان(؟) "ص78"، واعترافا منه بجميلهم عليه أخذ يتعاون معهم، كل يوم مهمة "ص79"، في هذه الغرفة أو في غرف متشابهة في سجون أخرى "ص79"، عمل في الزنازين. نام فيها ما لا يقل عن عام كامل، نفذ فيها مهمات مختلفة "ص79"، ولكي يوهموه بأنهم عنه راضون صاروا يخرجونه بعد ذلك يوما أو يومين شهريا إلى مناطقهم بصحبته أحد الضباط "ص79"، وفي إحدى المرات جعلوا في الانتظار فتاة جميلة "ص79"، مالت عليه "ص79"، قبلته "ص79"، كان تحت عيون كاميرات خفية في الغرفة قامت بلعبتها، فأوقعوا عن طريقها بزوجته، وهكذا صار الرجل وزوجته عميلين، أخذا دورة لم تستغرق أكثر من شهر "ص86"، كان يتدرب فيها يوميا لكي يقوم بتنظيم خلية مسلحة من بلدته "ص86"، تم القبض عليهم معه لكي يعود من جديد إلى السجن سبع سنوات "ص86".

أما فيما يخص فاتن فان حكايتها بدأت باستخراج التصريح من دائرة الإدارة المدنية لصالون التجميل الذي بوسط المدينة، حاول الأب استخراجه ولكنه لم يتمكن من ذلك، وهكذا دخلت فاتن إلى الميدان، جاءت تطلب التصريح فتمكن الضابط من تجنيدها هي وأختها سوسن تحت أنظار

ألآت التصوير في الغرف المختلفة حتى لا تفكر في التراجع بعد ذلك مهما كانت الظروف.

وواضح أن الأسباب التي أودت إلى الانهيار غير ذات بال حتى فيما يتعلق بفاتن، ولولا رؤية الكاتب الانفعالية لما كان يمكن أن تقع فاتن، ولولا أن الرؤية منطلقة أساسا من إدانة الطبقة التي تنتمي إليها، ولا شك أن سبق الإصرار على اتهام الطبقة يتضمن غير قليل من الادعاء، وهو تحفظ كانت الرواية في غنى عنه لو أنها نظرت بشيء من الموضوعية إلى المنطلقات الأساسية، وما يترتب عنها من نتائج تبدو من الوهلة الأولى أنها غير طبيعية "وإشارات إلى زوال قيم الدنيا "20".

أن المخابرات تستغل شيبا وشبانا، ذكورا وإناثا، متقفين وغير متقفين على حد سواء، وأنها تنجح دائما في تجنيد من تريد، وكان يمكن أن تكون الأمور مقنعة أكثر لو أن الرواية قدمت ولو على سبيل الحذر شخصية واحدة لم تتمكن المخابرات من اصطيادها، نعم أن حسانا قد انتبه بعد فوات الأوان ولكن انتباهه لم يجئ متأخرا فقط، وإنما جاء غير مبرر أيضا، مما أفقده شيئا غير قليل من الصدق. ومن المؤكد أن المنعرج الذي قدمته الرواية في هذه النقطة كان خطأ فنيا ناتجا في الأساس عن خطأ في الرؤية التي صدرت عنها الرواية.

وتلتقي شخصيا أبي خليل ووحيد في أنهما تحولا من عصفورين إلى عميلين، وان هذا التحول ليس تحولا حقيقيا، فهما ما داما يدخلان السجن من جديد فإنهما يرجعان كما كانا عصفورين، وهكذا فإنهما يجمعان بين التعصفر وبين العمالة ويوحدان بينهما. وشذ عن ذلك كل من فاتن وحسام من حيث اقتصار كل منهما على نوع معين، فحسان عصفور لم يتحول، وفاتنة عميلة لم تمر بالتعصفر.

وإذا كان أبو خليل سببا في سقوط امرأته، فان فاتن هي الأخرى سبب في سقوط أختها سوسن، ومن هنا فان انزلاق القدم ولو خطوة واحدة يجر خلفه انزلاقات غير متناهية وغير محددة، ولا شك أن النتيجة التي انتهى إليها العميل تتفاوت من حيث العمق من واحد إلى آخر، فبينما لم يكد وحيد يخسر شيئا خسرت فاتن كل شيء، ولم يكتف منها بالفتيات "ص157" كما في المرحلة الأولى، وإنما صار يطلب منها إرضاء الجميع، وهكذا تحول جسدها الجميل إلى مكان تعبث فيه كل الحثالات "ص157"، وصار أبو خليل وحيدا كالمجنون "ص86"، وانتهى حسان إلى الزنزانة يقضي فيها بقية حكمه وحيدا بانفراد إلى أن يموت "ص90"، لا يكلمه أحد، حتى العصافير قاطعته ولم تعد تتحدث معه "ص87".

أن النتيجة التي آل إليها كل من العصافير والعملاء اكبر بكثير من بدايتها، فإذا كانت البدايات سهلة بسيطة، فان النتائج التي تترتب عن بساطة البداية أكثر من مأساة، ليس على المستوى الوطني وحده، وإنما على المستوى الشخصي أيضا، ومن غير مقابل حقيقي وجوهري، هل السيجارتان بالفلتر تكافئان ما يقوم به العصافير من إيقاع بالمناضلين، وما تتشوه به وجوههم نتيجة استخدام أمواس الحلاقة، وهل الفخذان الأبيضان في حالة أبي خليل مقابل حقيقي لما قام به داخل السجن وخارجه، إضافة إلى سقوط زوجته التلقائي المتعمد، وهل قدمت المخابرات لفاتن شيئا واحدا مقابل لجوئها إلى السقوط المادي والمعنوي هي وأختها.

انه من الواضح أن الصورة التي قدمتها الرواية للشخصيات تنفي عنها صفة الإقناع، وتلبسها أثوابا ليس فيها شيء من الإعجاب أو التعاطف، وذلك لأن "الشروط الاجتماعية والسياسية والثقافية التي ولد فيها النص "21" غير موضوعية.

واللافت للنظر في موضوعه العصافير أنها شخصيات لم تفقد احترامها لنفسها فقط، وإنما فقدت كل الإحساس الإنساني، فالمخابرات لا تحترمها،ولا تضع لأي اعتبار، فوحيد مثلا يحاول أن يقبل أقدام الضابط "ص63" من دون جدوى، وينهق كالحمار من دون فائدة، ويعوي كالكلب "ص86"، ولكن الضابط لا يلتفت إليه.

أن صورة وحيد تتلاشى تماما في محيط المحتل، وتختفي منها كل ملامح الإنسان، فصار إنسانا بلا كرامة، نعم أنا حيوان "ص86"، يبزق الضابط على وجهه "ص86"، أخرس أيها الحقير

"ص76"، يبلع الاهانة بعد الاهانة" ص47"، وهو خنزير "ص173"، وحيوان "ص73"، يمكن أن يغطي الضابط فمه بحذائه، وهو عربي حمار "ص89"، وغير ذلك من أنواع الإذلال والاهانة.

وواضح أن انحدار العصافير إلى الدرك الأسفل صورة تقريرية مباشرة مستوحاة أولا وقبل كل شيء من خيال الكاتب وليس من الواقع، ومن هنا فان الرواية من الناحية الفنية لم تستطع شحن الوجدان المليء بالعلقم، فالشخصيات المختلفة لم تتمكن من أن تستوي ولو من خلال التعصفر.

وواضح أن العصفور كما قدمته الرواية مسلوب الإرادة في الغالب، ليس له إرادة حقيقية في أي شيء، وإذا كان ثمة ما يمكن أن يقال فانه لا معنى لأي شيء، فالعصفور ينزلج إلى العمالة بسهولة ثم لا يملك من أمره بعد ذلك شيئا، انه يعمل بلا حرية، مجبر على ذلك، أنه أداة في أيدي المخابرات، ومن هنا فانه لا يمكن إلا أن يظل عالة على الحركة الوطنية وخنجرا مدسوسا في صدرها وهو منزو"في حنية من حناياها"22".

ومن عجب أن اغلب العصافير كأبي خليل ووحيد وفاتن لا يكادون يأبهون لما يفعلون ولا يبحثون عن حل لأزمتهم، وباستثناء حسان فإنهم انغمسوا في الخيانة من دون أي ثمن، ومن هنا فان حياتهم هي الأخرى تظل بلا ثمن حتى وان تنتهي حياتهم بالجزاء الذي يستحقونه نتيجة لعم قدرتهم على تمثل" الموقف الناتج عن الإدراك الذاتي للواقع "23".

ويمكن في النهاية الإشارة إلى أن الظروف الخاصة التي تعيشها الحركة الوطنية تعاني أساسا من كثرة الاعتقالات، ومن المعروف أن السجون الإسرائيلية مليئة عن آخرها بالمعتقلين الفلسطينيين، فقد وصل عددهم نحو اثني عشر ألفا، وهو حجم اكبر من كل المعتقلات السابقة، وحجم يمكن أن يساعد على ولادة عصافير جديدة لا ينبغي أن تذهب مذهب وحيد أو فاتنة أو أبي خليل، وان تجعل لنفسها حدا لا تتجاوزه حتى لا يتحول المعتقلون إلى عصافير أو منفذي إعدام في حق كل العصافير.

•محاضرة ألقيت في الجاحظية في 2007/10/30

••القدس1989

1-غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية1979ص:5

2-نفسه ص129

3-عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1983 ص7

4-محي الدين صبحي، العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977ص129

5-نجاح العطار وحنا مينا،أدب الحرب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية1979 ص21

6- محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة2007 ص205

7- أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الآداب، بيروت،الطبعة الثالثة 1981

8-الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة،دار الجنوب للنشر،تونس2000، ص97

9-شكري محمد عياد، دائرة الابداع، دار الياس العصرية، القاهرة1986 ص33

10-نبيل سليمان، الرواية العربية، مركز الحضارة العربية، القاهرة1999 ص119

11-صبري مسلم، السرد وهاجس الصوت الخاص،الهيئة العامة للكتاب،صنعاء2006 ص40

12-نفسه ص41

13-احمد ابو مطر،دراسات في الادب الفلسطيني، دار الطليعة للطباعة والنشر، الكويت1979 ص127

14- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الاديب، وهران2007 ص30

15-عابد عبيد الزريعي، العلاقة بين الشخصية اليهودية والفلسطينية في الرواية الفلسطينية، دار حنين للنشر والتوزيع، تونس، د.ت.ص59

16-رئيف خوري، الفكر العربي الحديث، دار المكشوف، بيروت1973 ص304

17-دائرة الابداع ص122

18-فؤاد زكريا، التفكير العلمي،عالم المعرفة، الكويت1988، الطبعة الثالثة ص300

19- حسين خمري،فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر2002 ص49

20- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل اسلوبية، عالم الكتاب، تونس2006 ص140

21- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، شراع للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الثانية1996 ص10

22- عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني من أول النهضة حتى النكبة، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1968 ص307

23- سعيد الزكيل، تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص153

إيديولوجيا التقاطبات المكانية
في رواية (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار

أ.عبد الله شطاح
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.

1. أيدلوجيا الفضاء المتخيل

لا بد من الاعتراف ابتداء بصعوبة مقاربة أعمال الطاهر وطار بعيدا عن الخطاب الإيديولوجي الذي تتضمنه تصريحا أو تلميحا، لأنه كاتب معروف بمواقفه وتوجهاته، وغالبا ما تأتي أعماله كضرب من التنظير أو التحليل لأهم القضايا والمفاهيم التي تحدثها التحولات، سواء في الجزائر، أو في الوطن العربي كله.

أملت علينا هذه الخصيصة الموضوعاتية لأدب الطاهر **وطار** اختيارنا المنهجي في الاشتغال، عبر المكون المكاني، على نص "الشمعة والدهاليز"[1]، وهو المكون الذي ارتأينا أن نقف، من خلاله، في المنزلة بين المنزلتين: بين المقاربة الموضوعاتية الصرف، والمقاربة السردية المنصرفة إلى البناء الفني على حساب المعنى والدلالة.

يتوجب علينا الاعتراف بعد ذلك، بأن التشكيل المكاني لفضاء النص، يحتم الالتفات إلى التوجه الأصلي الذي أعلن عنه الناص في خطابه المقدماتي، بأن هدفه هو "التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها."[2]، وذلك في نظرنا، ما يعطي للرواية أهميتها الخاصة ومكانتها المميزة ضمن المتن الروائي التسعيني، حيث تمدنا توجهاتها الموضوعاتية ومضامينها الإيديولوجية، بتحقق نصي لإيديولوجيم ظاهر بالمعنى **الباختيني**، بما يمكننا من ترصد التشكل التخييلي للمكان الجزائري الذي يمثل طرفا من الإشكالية المحورية التي تطرحها القراءة حول استراتيجية المقاربة المكانية، دون أن ننسى الإغراء الذي تمارسه نصوص الطاهر **وطار** المعروفة بحركيتها الدائمة وعدم استقرارها على شكل أو خطاب، وهو ما يجعل الاشتغال النصي، على مرحلة العشرية السوداء، فاتحا لآفاق التلقي المدجج بما لا يحصى من الآراء والمواقف والتصورات التي يخلق التقاؤها بالنص فضاء متخما بالأسئلة المحاورة للواقع والذات والفكر والثقافة والتاريخ والهوية.

تلك هي المحاور التي اشتغل عليها الطاهر **وطار** في تراكمه الروائي الذي يثير ضجة إعلامية ونقدية في كل مرة، وربما كانت "الشمعة والدهاليز" من بينها جميعا، أكثر مشاكسة وصداما على مستوى طرحها الإيديولوجي المغمض، حيث "تتلون اللغة كما يليق بكاتب متمرس، بين الشاعر المثقف، ومهندس النفط: القيادي الإسلامي، يبدأ ما سيتعته فاروق عبد القادر بالمراوغة الفكرية... لأن الكاتب لا يقطع شعرة معاوية مع التيار المتلفع بالإسلام، فيما هو يخص بعضه بنقدات، ويسلق النظام بنقدات."[3]، وتفسر تلك المرونة الفكرية نسبيا حركيته الإبداعية التي قالت عنها نينا **عوض** بأنها "استطاعت أن تترك أثرها في البناء الفني، أي أن الحراك الفكري أوجد حراكا فنيا مع تطور تجربة وطار."[4]، وهي الحركية الفكرية التي تتمحور خصوصا حول الخطاب الأصولي الوافد على الساحة الوطنية بيقينيات مزعزعة للثوابت والخيارات المذهبية والإيديولوجية التي طبعت أعماله السابقة وجعلته، كبطله **الشاعر** اليوتوبي الحالم، يجتهد في إعادة صياغة قناعاته وفق المنحى الذي اتخذه التوجه الجماهيري، وحاول "أن يقنع نفسه بهذا المنطق بالاستناد إلى مرجعياته الاشتراكية، التي لم يعد يعرف ما يجب أن يصنع بها بعد انهيار الاتحاد السوفيتي."[5]، من أجل ذلك، ربما، راح "الكاتب يلاعب الجماعات الدينية، وهو يعرف حاجتها إلى الإيديولوجية إلى التصريح

المباشر دون مواربة أو حتى غلالة شفافة من الرمز الأدبي، فإن يلقمها المعادل الأول للنور منذ البداية في كلمات واضحة، وإن كانت تأتي على لسان الشاعر أيضا، قبل مصرعه وتحول صوت الرواية إلى الغائب، (الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب الإنسانية في ظلمتها الأخيرة، وشمعتها الوحيدة في انتظار هلول الهلال من جديد، هي الإسلام.)."[6].

تلك هي المقولة الحاسمة بحسب التوجه التحليلي للخطابات السياسية العابرة للفضاء الجزائري الذي يسعى الكاتب، على طول السيرورة السردية، إلى محاولة القبض على خصوصيته التاريخية، ومركبات هويته المشتتة، وشخصيته المتناقضة الغريبة، حيث ينفتح الفضاء المرجعي لجزائر التسعينيات على فضاءات أخرى، تتعالق معه على مستويات عدة، ولا تنفتح إلا على ظلمات وراءها ظلمات، استعار لها الكاتب رمزية الدهليز، ورمزية الشمعة التي تظهر في مجالي متعددة تحيل على الماضي والحاضر، على التاريخ والوجود والأسئلة المحيرة العالقة التي تمور مورها الصاخب في ذهن **شاعر** واسع الثقافة، متعدد الاهتمامات،لا ينفك يخرج من دهليز إلى دهليز، مضيئا كل مرة، شمعة، يتكشف الواقع بأنها لا تكفي لإشاعة النور وسط الظلمات الحالكة والسراديب اللانهائية.

إن الحضور الترميزي المكثف إلى أبعد الحدود لمفردتي (الشمعة،الدهاليز)، يمكن أن يستحيل، لوحده، آلية قراءة كفيلة بتفكيك البناء النصي الفني، والمضموني، من خلال تتبع المعاني الإيديولوجية والفلسفية والمعرفية التي توحي بها ظلال الرمز الذي يحيل بقوة إلى الواقع الجزائري، وهو ما انتبه إليه جابر **عصفور** في مقاربته النقدية للنص حيث رأى أن"الزمن الحاضر لهذا التاريخ (الجزائري) هو الزمن المعاصر للجزائر، السنوات الأخيرة التي تحولت، بواسطة الرعب، إلى دهليز كبير، مظلم وغامض، غامض ومخيف."[7].

أما الشمعة، من وجهة نظر قريبة وسريعة، قبل الالتفات إلى تفاصيل التحول الرمزي الذي تأخذه في السياق، فهي الرؤية التي يحملها كل طرف عن العالم، هي نظرته للناس والأشياء، واجتهاده في الطريق الذي ينبغي أن تسلكه البلاد، والحل السحري العجيب لكل المشكلات التي مزقت الهوية الجزائرية، باختصار، تمثل إيديولوجيا وجهات النظر المتصارعة على مساحة الخطاب، "وتلك هي المفارقة الأساسية التي تنطوي عليها رواية الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز) حيث تتحدث كل الأطراف المتصارعة عن أنفسها بوصفها الشمعة الهادية، وعن غيرها بوصفه الدهليز، مع أن الجميع غارقون في دهليز الظلمة الفاجعة التي تعاني منها الجزائر إلى الآن، بلا شمعة حقيقية، أو واعدة، تضيء طريق المستقبل."[8].

أمكن البعد الرمزي عتبة الرواية أن يحدث انتظارين متكئين على إشارية الرمزين،أولهما اصطراخ الأصوات الممثل في الدهاليز، وثانيهما التسامي عن التقريرية التي وقعت فيها الرواية التسعينية، وقد لاحظت نينا **عوض** أن الميل إلى توظيف الرموز بأشكالها المختلفة" ظاهرة لافتة في أعمال وطار الروائية. وهو بهذه الأداة الفنية يقدم ما يريد من أفكار متكئا على البعد الإشاري للإحالات الرمزية."[9].

تتحول الرمزية الكثيفة للشمعة وللدهاليز إلى وجهات نظر تحقق حوارية النص، وتكشف التيارات الفكرية والمذهبية التي تصطرع في الفضاء العام، فضاء النص، وتركز الجدل القائم بين الرمزين في الجدل القائم في التوجهات العابرة للفضاء، "وفي هذه الحالة تصبح دراسة حواريةDialogisme النص الروائي باعتباره مجسدا لمجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة هي المحور الأساسي لكل تحليل. ومن الطبيعي أن يتم التركيز في مثل هذا التحليل على الأعمال الروائية التي تحقق هذه الحوارية حيث ينفلت النص ذاته باعتباره كلا من أي تحديد أو تأويل إيديولوجي لأنه –إذا صح التعبير– يقع فوق الإيديولوجيات، ولأنه يراقبها من أعلى ويتأملها ويبحث فيها."[10].

يوفر لنا النص، وفق هذا المنظور، نوعا من الحيادية المراقبة لتطور الموقف الإيديولوجي في فضائه، عندما يجعل **الشاعر** الذي أبدى تعاطفه مع الحركة الأصولية الصاعدة، ينتهي نهاية فاجعة، ضحية العنف الدموي الذي تبنى منطلقاته الإيديولوجية قبل ذلك، وعبر تلك النهاية الغامضة

التي يتستر خلفها الناص من كل تأويل اختزالي، يخلق تلك الضبابية التي غلفت موقفه النهائي من الأحداث، حيث وجدنا صلاح **فضل** يعلن –بعد الملفوظ الذي يورده الناص على لسان الشاعر مصرحا فيه بأن الإسلام هو الشمعة الباقية لتنير طريق البشرية كلها– بأن النص قد كشف عن مقولته الجوهرية، وموقفه النهائي مما يقع[11]، وذلك في قوله: "بوسع أصدقائنا أن يكفوا عن القراءة عند هذا الحد."[12]، غير أن الكاتب لا يسمح للنص بفضح موقفه بهذه السهولة، إذ سرعان ما يزج بالقارئ في دهاليز أخرى لا يمكن للشمعة الوحيدة أن تنيره مهما كان جوهرها، فـ"هذا العصر، قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير، ورغم ما نعتقده من أنه منار بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم وغامض."[13].

وهكذا تتضبب الرؤيا من جديد وتغيم وسط ظلمات الدهاليز التي تنتشر، كل مرة، على الذات والعالم، وعلى الوطن ومأساته الإشكالية العويصة.

2. **التشكيل التقاطبي.**

يطالعنا العنوان بالتقاطب الحاد الممتلئ بالدلالة بين الشمعة والدهاليز وبين الدلالات المترتبة عن الرمزين اللذين يتعاليان عن حدود دلالتهما اللفظية إلى المعاني الكثيرة التي تحملها الشمعة كدلالة على حقل النور والمعرفة والوضوح والكشف وجميع المعاني التي يحيل عليها النور، بينما تنصرف الدهاليز في صيغة الجمع، إلى السياق المعنوي الذي يحيل على الظلمة والحيرة والغموض والعماء والضياع، يفسر عبد المالك **مرتاض** ذلك بقوله: "ويرمز العنوان أو الجزء الأول منه لكل الأفكار النيرة الجميلة النافعة، على حين أن القسم الأخر منه يرمز لكل ما تخلف من الأفكار التي تنتصب عقبة كئودا أمام الأفكار النيرة الخيرة."[14].

ينفتح أفق انتظارنا، منذ اللحظة الأولى لمباشرة النص، على توقع حرب ضروس ومنازلة ملحمية بين النور والظلمة، الهدى والضلالة، ثم سرعان ما نصطدم بعدم تكافؤ الفرص بين وحدانية الشمعة وجمعية الدهاليز، بين المفرد المقدم والجمع المؤخر، فنتساءل عن المعنى المغيب انطلاقا من كون العلامات النصية غير بريئة من حيث التعريف، بما يحتم علينا البحث في المعنى الخفي الذي يلتبس به التقديم والتأخير، الإفراد والجمع، وكل مكونات العنوان كعتبة أولى تسمح لنا بالمغامرة في دهاليز الدهاليز ونحن واعون بافتراضات القراءة وخلفياتها.

لقد "اختير لفظ الشمعة ليكون أولا، ولفظ (الدهاليز) ليكون آخرا، مما يجعل الخير هو الأصل، والشر مجرد غريم له يطارده ويناوئه، ويعاديه ولا يصادقه. إن الدهاليز لشديدة الظلام، وإنها لمطبقة الدجى، وإنها لشديدة التعاريج، وإنها لضيقة المسالك، وإنها لكثيرة المهالج: وما عسى أن نصنع بشمعة شاحب ضياؤها، باهت نورها في خضم كل ذلك؟"[15]، وهو التساؤل الذي يشكل البحث عن معناه الإجابة عن السؤال الافتراضي الملمح، وغير المصرح به، حول الجدل الذي سيكون محور السيرورة السردية برمتها، وهو ما يفسر، من جانب آخر، الأهمية التي احتازتها العناوين في المقاربات السيميولوجية خصوصا، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي يتوجب على الباحث إجادة قراءتها وتأويلها والتعامل معها، لأنها بمثابة "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة."[16]، غير أن التشكيل المكاني للعنوان هنا، هو الذي أملى علينا البحث في الدلالات التي يحملها، بقيامه على الرمز الذي يحيل عليه الدهليز الذي يتكرر في النص بصورة ملفتة للنظر، يتكرر لاحقة به الشمعة دائما، كإشارة إلى طبيعة النص الجدلية التي تحيل عليها المفارقة الملاحظة في عتبة العنوان.

تدل مكانية العنوان في الرواية، بحسب رأينا، على السطوة التي يمارسها على المتلقي، حيث يحرض فكره على تتبع تفاصيل المكان/الدهليز من حيث جغرافيته وطوبوغرافيته، مرجعيا، ومن حيث الإحالات النفسية أو الفلسفية أو الروحية التي تلحق به، رمزيا، فالسطوة المكانية "تواجه القارئ منذ الغلاف/الخارج، حيث يتموقع العنوان كتساؤل محاط بالاستفهام في انتظار إجابة من فضاء

الداخل."[17]، بما يجعل سطوة المكان التي يمارسها العنوان في الشمعة والدهاليز، تجد مسوغاتها في ثنائية التقاطب بين الشمعة من جهة، والدهاليز من جهة أخرى، أكثر من السياق الذي ظهر فيه المفهوم كدلالة على سيادة المكان المطلقة في وجه كائن الأعصر الحديثة المتشيئ، حيث "يتحول العالم الخارجي من فضاء يفيض بالألفة إلى ركام من الأشياء التي لا تعبأ بالكائن، فضاء يهرب منه الكائن ويتوارى متخفيا من بطش الأشياء حتى يمجد المكان سطوته مزهوا بامبريالية صلفة."[18].

ذلك هو العالم الذي ينفتح عليه النص منذ اللحظة الأولى، حيث يعلن الفضاء حضوره الطاغي وصخبه الذي يقطع على الشاعر توحده وسكون عالمه التأملي الخالص ليعلن عن واقع غير الواقع الذي عرف، يمارس سطوته ويدفعه إلى الخروج من دهليزه الفكري لمواجهة الواقع والناس والحركة الجديدة التي دبت في (دهليز) الوطن بفضل (شمعة) لم يكن يشك في وجودها أصلا، "أصاخ السمع لحظات، ثم نهض وشق النافذة المشرفة على الشارع، وراح يطل من الفرجة الصغيرة يستوضح ماذا هناك."[19] فإذا بالثورة العارمة التي ستقلب دنياه رأسا على عقب، منذ تلك اللحظة التي أطل فيها من النافذة ليرى جموع الإسلاميين تغزو الشارع، وهتافاتهم تعلوا في نشيد كورسي ملحمي منادية بإضاءة الدهليز أو هدمه على من فيه.

إن مشهدية المقبوس السابق، عبر تقنية التأطير من خلال النافذة التي تأخذ كامل دورها في تشييد الفضاء الروائي، تتيح للسارد إمكانية الشروع في بناء المكان الذي يتحرك فيه البطل وتخترقه الأحداث، من الفاتحة النصية incipit التي تعلن انفتاح التخييل بالتشكيل التالي: "استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر... إنه هدير بشير قوي، يشبه ذلكم الهدير الذي ينبعث من التلفزة، خلال كل عيد حيث تعرض الصلاة، من البيت الحرام. إلا أن هناك نشازا، بينا، مصدره أصوات منبهات السيارات، تنطلق في إيقاع الهدير البشري نفسه."[20]، ومعلنة الانتقال، ذهنيا، من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، أي من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل، حيث يشرع النص في التخلق والوجود، والمرور من هاجسية العملية الإبداعية إلى التحقق الخطابي لفعل القراءة والكتابة.

أشار ج.ب.**جولدنشتاين** إلى "إلحاح الدراسات السردية على أهمية الفاتحة النصية incipit والخاتمة النصية excipit لأهميتهما في تسجيل التحديدات المادية بين ما هو جاري في كل الحكاية وما تعرفه من تحولات."[21]، وعلى هذا الأساس نستطيع التعرف، بالانفتاح السردي الذي تخلقه النافذة، على الوجه الأول من الوجوه العديدة التي يحيل عليها العنوان، حيث يضطر الشاعر تحت طائلة الهدير البشري الشبيه بهدير الحجيج، أو صلوات الجماعة في الحرم، أن يخرج إلى مواجهة قدره بمغادرة حالة (التدهلز) التي كان يمارسها كضرب من العزلة والتوحد والاحتجاج على الواقع.

لا تعني الواو في العنوان مجرد العطف، "بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب، ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة،وأكثر من ذلك أن اجتماعهما هو الشرارة التي منها تتولد الحركة، هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة،ثم على المستوى الثاني،بين صيغة المفرد في الشمعة وبين صيغة الجمع في الدهاليز."[22]، من أجل ذلك، ربما، أعلن الناس، وهو يرقب الظاهرة الجديدة الزاحفة بلا هوادة: "سراديب كثيرة انفتحت في دهليزه، انبعثت منها قضايا ومسائل ونظريات ويقينيات كثيرة جعلته يحجم ويكتفي بالوقوف مع جدار بناية في منجى من قنابل الغاز والرصاصات المغردة.."[23]، وبهذا المعنى، تتوضح لدينا الصورة الأولى التي يقيمها الناس للدهليز، حيث يمكننا تتبع عمل العنوان، لأنه "حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة."[24]، حيث يعلن هيمنته عبر حضوره الطاغي في كل المراحل التي ينفتح فيها السرد على موضوعة جديدة أو مقولة جديدة من مقولات النص، بما يدفع بالجدلية القائمة في العنوان إلى الحضور كل مرة لتضيء جانبا من الدلالة المعومة فيه، ولتحصر تمظهراتها في

كل تجل من تجلياتها، وعلى هذا الأساس، نجد العنوان الروائي كما لاحظ شعيب **حليفي** "يؤسس لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني، يغذي القراءة والتأويل، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقق للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية."[25].

لقد فرضت علينا الكثافة الرمزية التقاطبية في الجهاز العناويني تتبع أهم التمظهرات التي تأخذها الشمعة وتلك التي تأخذها الدهاليز كاستراتيجية تستعير المفهوم المكاني للقبض على رؤية النص والايدولوجيا التي ينطبق منها أو تلك التي يسهم بها، حيث لا يكف النص عن كشف المعاني التي تلحق بطرفي العنوان، كدلالة على الواقع الجزائري الذي يكتنفه الجدل المتضاد على كل الأصعدة، لأن "العنوان يسم النص ويسميه... فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مرايا متعددة للعنوان."[26]، وهكذا تأخذ العلاقة بالآخر، بما هو نقيض للذات والماهية، شكل المرآة الأولى التي تعكس الدهاليز التي ينسرب إليها البطل، فيما هو يستكشف حيثيات الظاهرة التي أخرجته من الصمت والعزلة، ظاهرة الجيل الجديد الصارخ في وجه الآخر، بفردانيته وتميزه، "كما لو أنهم خرجوا أجمعين من هذه المدينة، ومن هذا العصر، واستخلفوا مكانهم قوما آخرين، ربما أتوا بهم من أقصى البلدان، وربما من أقصى الماضي، يقين أنهم ليسوا أجدادهم، فؤلئك لم يكن لهم مثل هذا الحماس، وهذا التصميم، وهذه الرغبة في التمايز، ربما لأنهم لم يكونوا مهددين من الآخر، بهذا الشكل، أو ربما لأنه، لم يكن بينهم من يحكمهم في شكل الآخر. ها ها. هنا بيت القصيد. إنك تفتح أيها الشاعر المنبهر، بهذا الموج، أحد سراديب الدهليز الذي أوصلك إلى ما أوصلك إليه من حالة ووضع."[27].

إن مفردات **(الشاعر المنبهر، هنا بيت القصيد، مهددين من الآخر، من يحكمهم في شكل الآخر)** هي مفاتيح فهم المرآة الأولى للدهاليز التي سيتولى السرد بيانها.

من هو الآخر المهدِّد؟ ومن هي الذات المهدَّدة؟.

لا شك أن سبب الانبهار الذي أحسه **الشاعر**، هو الحماسة المتأججة في صدور هؤلاء الشباب، والرغبة العارمة في تصفية الحساب مع السلطة السياسية التي تحكمهم بأساليب **الآخر** ومنطقه، كأنه نخبة مستوردة لا علاقة لها بالجماهير بأي وجه من الوجوه، كما تعني من جهة أخرى، الرغبة الأكيدة في التمايز كمرادف لتحقيق استقلال الشخصية الوطنية والهوية وتحديد خصائصها الفارقة لها عن غيرها.

الملاحظ أن النص لا يفتح صدره لرؤية مخالفة لرؤية البطل/**الشاعر**، بما يقزم أبعاد الصراع الإيديولوجي، ولا يسمح إلا بما ينهض به الراوي العليم الذي يعضد الرؤية الداخلية للشاعر، كصوت سردي، في محاولة للزج برؤى نقيضة لرؤياه، لكن بدلا من ذلك، نجد طبيعة الشخصية المعقدة (الدهليزية)، تعوض على النص نقص الحوارية من خلال رحلة البحث النظري الذي يقوم به البطل من أجل فهم ما يجري، بما يجعل للظواهر والتجليات التي تتمظهر بها السراديب والشموع والدهاليز بمثابة أصوات روائية مقنعة، لأن "الحد الأدنى لكتابة رواية ما يقتضي وجود صراع ما بين عنصرين على الأقل، وليكن هذان العنصران نوعين من الإيديولوجيا."[28]، وعليه تصبح الدهاليز المنبثقة بتواتر على مساحة السرد مجرد توجهات إيديولوجية تتكشف عنها رحلة الشاعر البحثية في وعي ولاوعي المجتمع الجزائري، بما يجعله يقول، وهو يفتح سرداب النخبة الحاكمة: "في بلدنا شعبان. شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين."[29].

لا يخفى أن تقاطب: السيد/ المسود، وفق هذا الملفوظ، يكشف القطيعة التامة بين السلطة والشعب، بين الحكام والرعية، هؤلاء الأخيرين الذين لم تزدهم خيبة الاستقلال إلا قطيعة مع النظام المنعزل عنهم في أبراجه العاجية، مكتفيا بالتواصل معهم في حدودِ البيروقراطية الجافة، الأوراق والأوامر، دون أن يخبر ما يعتمل تحت الخضوع الظاهر من ملامح الزلزال وحمم البراكين المدمرة، إذ "لا أحد درى كيف قامت (الدولة الإسلامية)، ولكن هاهي قائمة.لقد أصيب جسد هذه السلطة الغاشمة، منذ سنوات طويلة بفقدان المناعة."[30].

يؤكد الناص، في سياق رحلة الفهم التي يضطلع بها الشاعر، على أن الظاهرة الأصولية، حتى وإن استخدمت الخطاب الديني، فإنها لا تريد به إلا طرد هؤلاء السادة الجدد، إنها ثورة المسودين، ثورة العبيد في أواخر القرن العشرين، ثورة الجماهير المضطهدة من قبل أذناب الآخر، وقديما "لم يثر الفلاحون البربر في وجه الرومان بوصفهم رومانا، بل ثاروا في وجه كل من اضطهدهم كائنا من كان وخاصة البربر المتشبهين بالرومان."[31]، ليست القضية، إذن، قضية الآخر بوصفه نقيض الأنا، ولكن باعتباره السيد الذي يعمل على قهر واستعباد المسود، عبودية جديدة تتخذ من السياسي مبررها الكافي لإعلان الثورة على الواقع الذي قسم العباد إلى طبقتين اثنتين بينهما قرون ضوئية من البعد المادي والمعنوي، "كل من تتحدثين إليه ناهية عن المنكر، يقول لك، ألا تعرف من أنا؟ كلهم.. هم.

مجاهدون، محكوم عليهم بالإعدام، مسؤولون، ضباط شرطة، محافظوا شرطة. أنا فقط، وحدي، والشعب الذي عليه أن لا يغفل إطلاقا عن إرضائهم."[32].

إن تقاطب السيد/ المسود، وهم (السلطة)، ونحن (الشعب)، هو لب الإشكالية السياسية الجزائرية التي وجدت في الأصولية التيار السياسي القادر على استقطاب الجماهير من جديد، ولاسيما الشباب، بحماسة منقطعة النظير جعلت **الشاعر**، وهو يرى مواجهتهم للرصاص بصدور عارية، يتساءل: "من ينكر، من يرى الله نزل على الأرض وملأ الساحات، بهدير الشباب، **المفتوح** الصدر على الرصاص الحاصد، من ينكر إعادة ضرورة إعادة التفكير في أمره؟."[33]، ثم يهتدي بعد لأي إلى اكتشاف شمعة وحيدة يتيمة ترسل ضوءها الخافت في الأعالي، فيغامر الناس في الصعود إليها رغم كل المخاطر، كما يصعد السلمون تيار الأودية إلى النبع، نبع الآباء والأجداد، حيث المنبت، في تلك الرحلة الخطرة المليئة بالدلالة، "فتجعلهم، (الشمعة)، أشبه ما يكونون بسمك السلمون، لا يبالون، في صعودهم نحو النبع، بالموت الذي يرافقهم في كل قطرة ماء والذي ينتظرهم حال الإخصاب. إن رحلة تجاه النبع الذي ولدنا الأجداد فيه تجري، وإننا لنحاول تجاوز الآباء بذلك على خلاف سمك السلمون الذي يفقد آباءه حال اقتحامه الحياة."[34].

تكشف استعارة رحلة السلمون للدلالة على اليقظة المباغتة للشعب الجزائري الذي اكتشف فجأة طريق العودة إلى النبع، عمق الشق في الهوية الوطنية، عمق الشرخ الذي أحدثه الاستعمار الطويل، والمسخ الذي شوه مكوناتها وخصوصيتها، فلم تتمالك حين اهتدت إلى ضوء الشمعة أن تدب فيها غريزة العودة، غريزة الحنين إلى الأصل التي لا يقاومها شيء، والتي يقف في وجه استكمال عودة الأصل إلى الفرع، شيء، حيث تلتبس ثيمة النور/ الشمعة التباسا عميقا بسيمة الثبات، حيث "في محيط يزخر بكافة الاتجاهات وبهوائية غير مستقرة أو محددة ، يأمل (الشاعر) بحالة من الثبات تمكنه من رؤية الأمور على حقيقتها وهذه الرؤية التي تقوده إلى الفهم ستكون المدخل للمعرفة من ثم الخروج من حالة ضياع الهوية التي يعاني منها الجزائريون."[35].

تلك هي الرحلة السلمونية التي أخذت الجماهير، وخصوصا الشباب بإنجازها؛ الرحلة إلى الأصل الذي اتجه فهمه رأسا إلى ما يحيل عليه من العودة إلى الجذور التي تشكل نواة الخطاب الأصولي والإيديولوجيا الأصولية التي ستجعل الناص يلاحظ، بأسف شديد: "إننا نتجه نحو الغربنة التامة، فلا نحن تركيا، ولا نحن السينيغال، ولا نحن تونس ولا المغرب، ولا حتى الهند."[36]، وهي ملاحظة تحمل في ثناياها موقف الأصولية من الأزمة الجزائرية، بل من الأزمة في المجتمعات الإسلامية كلها، موقف يعتبر الاستلاب الذي تعاني منه الأجيال وأسلوب الحياة الغربية والابتعاد عن الشريعة الإسلامية، إجابة وافية عن التخلف الشامل الذي تعاني منه هذه المجتمعات، وعلى النقيض منها، يذهب المتفتحون على منجزات الحضارة الغربية والمتشبعين بالفكر الليبرالي، مذهبا مختلفا في تفسير الأزمة والتخلف الذي تعاني منه مختلف مناحي الفكر والثقافة والحياة في هذه المجتمعات نفسها، وهو الأمر الذي بحثه عبد الله **العروي** باستفاضة في مبحث (ثلاث شخصيات وثلاث تعريفات) ملخصا واقع الإيديولوجيا العربية بقوله:

"يمكن أن نميز ضمن الإيديولجيا العربية المعاصرة ثلاثة تيارات أساسية. يفترض التيار الأول أن أم المشكلات في المجتمع العربي الحديث تتعلق بالعقيدة الدينية، والثاني بالتنظيم السياسي، والثالث بالنشاط العلمي والصناعي."[37]، ويفسر كل تيار أسباب الأزمة المدلهمة وفق الخلفية النظرية الذي ينطلق منها، أما بخصوص ما نحن بصدده، فإن الشيخ، باعتباره القائل بالإيديولوجيا الدينية، فهو"الذي لا ينفك يرى التناقض بين الشرق والغرب في إطاره التقليدي، أي كنزاع بين النصرانية والإسلام. فيواصل سجالا دام أكثر من ألف ومائتي سنة على ضفتي المتوسط من الشرق العربي إلى الأندلس."[38].

أما برهان **غليون**، فيفسر موقف الفكر الأصولي، بقوله: "يرى أصحاب المذهب الأصولي أن أسباب هذه الأزمة كامنة في نجاح الغزو الفكري الأجنبي والغربي بشكل عام بالتغلغل إلى عقول الناشئة سواء لجهل هؤلاء أو لسوء نواياهم ونوايا الجماعات السياسية والدينية التي تعمل من ورائهم وتتلاعب بهم، ويصبح الحل الوحيد لحل الأزمة اقتلاع هذا الخراج، بانتصار الأصالة على المعاصرة، والحقيقة على السراب والحق على الباطل."[39].

مهما يكن من توافق بين التحليل الذي قدمناه عن موقف الكاتب من الظاهرة الأصولية، وبين الوقائع التي أشار إليها المقبوس السالف، فإنه من الغبن البين للنص، أن نقول بانطلاء رؤيا الشيخ، حسب المفهوم الذي يحيل إليه عند العروي، على الفهم **الوطاري** الذي سعينا إلى الإبانة عند بعض منطلقاته.

بالعودة إلى النص، بحثا عن التجليات المرآوية للجدل الذي بشر به العنوان، نجد الكاتب شديد الوعي بالمنحى الذي أخذه السرد في الإشادة بالتوجه الأصولي، أو على الأقل، بالخطاب الذي يعتمده هذا الأخير في الدعاية إلى أفكاره وتوجهاته، ولكي يعالج هذا الموقف الديني الصارم من الواقع، يعمد إلى حيل روائية أولها الاعتراض والنقد، وأحيانا الإقرار بقصور الخطاب الديني عن الإجابة عن جميع الأسئلة المحرجة للعقل البشري، وأحيانا أخرى بتبرير الاختيار الديني من خلال استدعاء **لينين وماركس** إلى الواجهة، من أجل الأخذ بآرائهم وفق منهجهم المعروف حول ما يحصل في الساحة السياسية، حيث يجعلنا نعتقد بأن هؤلاء الجدليين الماديين سيتنازلون طواعية عن ماديتهم من أجل المثالية الدينية في الإسلام، لسبب بسيط، هو أنها إرادة الجماهير، وقبل ذلك، يعلن **الشاعر** بأن "سر الكون، جميع الأسرار، الموت والحياة، المرض والعافية فيه، لا تكفي لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله. تلكم ليست سوى وسيلة لإنقاذ الهوية، لاستعادتها، للكفاح باسمها."[40]، وعلى أساس هذه المحدودية للأيديولوجيا الأصولية، سوف تظل مع ذلك، أو بذلك، جهازا دعائيا رهيبا للاستنفار السياسي، والنضال ومقاومة فساد النظام الحاكم، والالتفات إلى الهوية الوطنية الإسلامية، لأن"أسوأ إمام في هذا البلد يحافظ على الهوية، ولا أحسن عالم يؤدي بالأمة إلى متاهات الاغتراب... يجهز على هته الأمة وما تبقى منها."[41].

ذلك أقصى ما يمكن انتظاره من الحركة الأصولية، وهو المبرر الأكثر إقناعا في المنظومة الإيديولوجية التي حملت **الشاعر** على التخلي عن كثير من قناعاته والانسراب عميقا في سراديب الخطاب الديني الذي يكشف باستمرار عن عواره المذهبي انطلاقا من **اللحظة التي** يعلن عداءه المطلق للعقل، "ومع الله الذي يحتل الساحات ماذا ستفقد؟ قلها بصراحة، قلها ومت دونها، ما يخيفك أكثر؟ فقدان العقل. يموت الجاحظ. يموت واصل بن عطاء. يموت ابن رشد.يموت ابن الهيثم. يتربع أحمد بن حنبل من جديد على العرش.لا يقول شيئا سوى أن الله أراد ذلك، أو أن الرسول عليه الصلاة والسلام لم يفعل ذلك. تموت أنت. أي نير سيزول من على كتفيك، أو أي نير جديد سيوضع عليهما."[42].

أمام هذه العداوة السافرة للعقل، يسقط عن الأصولية جلال الشرعية التي احتازتها بولائها المطلق للهوية، فمهما كان من ما قد يعرو الهوية من انسلاخ عن الخط الذي رسمه الآباء والأجداد، فإن النفق المظلم الذي سيدخله العقل، سيكون وباله أمر وأنكد على البقية الباقية من ضوء الشمعة التي تخب على ضوئها الباهت، خطى العقل المتعبة منذ

أن أوثق الفقهاء كل حركات التجديد والاجتهاد والفكر الحر، وراهنا، يعلن عمار بن **ياسر**، الصوت السردي الناطق بالخطاب الديني، بأن "بعض الحركات ينبغي أن تستغني عن العقل، في مرحلة من مراحلها، لو يركن الناس باستمرار إلى العقل، لتوقفوا عن صنع التاريخ."[43].

أما دهليز الدهاليز الذي يسلم إليه دهليز العداء للعقل، فهو الذي سيزج بالبلاد في دوامة العنف والإرهاب والدماء والأشلاء والواقع الجحيمي الرهيب، وهو ما عبرت عنه تخوفات **الشاعر** وهواجسه منذ لقائه الأول مع الزعيم الأصولي، "استدرجه الشاب الملتحي (عمار بن ياسر)، ليفصح له عن المخاوف، بطرق شتى، إلا أن الشاعر اقتصر في كل مرة على الحديث، عن العصر وسمته، والدهليز، والأبواب التي تنفتح عن السراديب، وأن من جملة السراديب، الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد."[44].

أليس ذلك الزعم هو اللطخة السوداء في وجه الإيديولوجي الأصولية؟ بل في وجه كل الإيديولوجيات باختلاف مشاربها ومقولاتها، لأنها بإعلانها لنفسها كحل لجميع المشكلات، تفترض خطأ الآخر وضلالته، ومن ثم وجوب تصفيته كمعارض لفشو الحقيقة التي تمتلكها وحدها دون الآخرين، و"بين اللحمة والسداة، يسقط (الآخر) في خطاب القمع، مدانا، متهما، وينفى المغاير، ويقمع المعارض، ويستأصل المخالف، ويغدو السؤال معصية، والشك ضلالة، ويغترب العقل حتى يجن أو يغيب أو يسقط، مع الزمان والمكان، في هوة النقل والإتباع والتقليد."[45].

إذا كانت الايديولوجيا، أية إيديولوجيا، تعني من حيث التعريف، التعبير عن الوثوقية، فإن الإيديولوجيا الأصولية، بالإضافة إلى ذلك، تعزز وثوقيتها باستمداد عناصرها من الدين كمنظومة عقائدية إلهية، لا يأتيها الباطل من بين أيديها ولا من خلفها، من أجل ذلك، يعرف الداعية تماما ما يريد، وما لا يريد أيضا، فالحقيقة دائما مطلقة، لأنها دائما واحدية المعنى، ونقيضها هو ما لا يعترف به الخصم، نجاعتها تكمن في الصلابة التي تعلن عنها وتتمسك بها حتى نهاية المطاف، "كان الملتحون مسلحين، وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إل صدره ورأسه. شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق،التي لم يكن يتمنى أبدا، أن تكون بين يدي أمثال هؤلاء الشباب الذين ترتسم على جباههم زبيبات قال فيها تعالى: *سيماهم في وجوههم من أثر السجود*."[46].

لماذا كان الشاعر يتمنى أن لا تكون البنادق بين يدي أمثال هؤلاء الشباب؟ لأنهم ببساطة، نموذج للتشدد الديني والتعصب والصلابة التي توحي بها ملامحهم والإيديولوجيا التي يصدرون عنها، حيث تنم نغمة الإشفاق التي ينطق بها الملفوظ عن الحيرة التي تكتنف **الشاعر**، بين الإيمان بأن الأصولية هي المقاومة السياسية الوحيدة الممكنة للوقوف في وجه الفساد الذي غمر البر والبحر، وبين خيار السلاح والعنف الذي انتهجته الأصولية، كأنه كان يتوقع أن تكون الإيديولوجيا الأصولية غير ذلك، على الرغم من التفاصيل التي عرفه بها عمار بن **ياسر** وهو يعرفه على الاستراتيجية الأصولية في التوسع والانتشار، "من ليس معنا، فهو ضدنا.الموعظة الحسنة من ناحية، وقبضة الحديد من ناحية أخرى.كلما وهنوا قوينا. كلما تأخروا خطوة تقدمنا خطوتين. الدولة تبني المساجد من ناحيتها، والشعب يتبارى في إضافة مساجد أخرى، ونحن ننتشر. المساجد لله، ونحن جنود الله، ودوننا تخطيط أو تدبير ألهمنا الله إلى إتباع خطة تعاكس خطط باقي الحركات السياسية والدينية منذ قدم التاريخ، ما عدا حركة الإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه وأرضاه. العلنية والجماهيرية."[47].

تمثل هذه الاستراتيجة التي وجدت مسوغاتها في فشل الأنظمة وعجزها، وتعدد التوجهات الإيديولوجية الفاشلة، المرآة الأخرى لتجليات الشمعة المغامرة في إضاءة دهاليز الواقع، "شعبنا مل الميوعة، ومل الوعود الكاذبة، كما سئم أن يدفع هو إلى التضحيات بينما يبقى قادته، في الخلف، يتفرجون ويصدرون الأوامر... أولاد المجاهدين، أولاد الخونة، أولاد الموظفين، أولاد الأغنياء، كلهم أجمعوا على إنجاز عمل ما في هذا الزمن. هذا الشيء يتمثل في الخروج من حالة اللاحالة، حالة النفاق والكذب، بأن يوقدوا شمعة في دهليز واقعهم، ويتعرفوا على أنفسهم."[48].

أمكن التعبير عن القطيعة بين الحاكم والمحكوم، باستعارة التقاطب المكاني: الأمام ــالخلف، الذي يمتد رمزيا لاستيعاب الفارق الزمني الممثل لتقاطب معنوي آخر هو الأبناء ــالآباء، حيث تتجلى صور أخرى لدهاليز الواقع عبر صراع الأجيال، جيل الثورة وجيل الاستقلال، وهي موضوعة تكررت بصورة ملفتة للنظر، في رواية العشرية السوداء، معبرة عما أسميناه (خيبة ما بعد الاستقلال)، ولأن الكتابة الإيدلوجية، كتابة عراك وسجال، تحمل في ثناياها آثار تطورات وصراعات ومناظرات سياسية واجتماعية عديدة،وجدنا أمكنة الشمعة والدهاليز تهمل الكثير من آليات بناء الفضاء، ولا سيما الانتباه إلى التفاصيل المكانية، والاكتفاء بالأبعاد الرمزية لها، لأنه، كما يؤكد **ويسجرير**، "في هذا الفضاء ــالأفكار، الظروف المادية تتوقف،والأماكن تميل إلى الرمز، والعقدة تتولى من الوسط الحيوي إلى ساحة الوعي."[49]، وعلى هذا الأساس، وجدنا شخوص الرواية ولا سيما **الشاعر** الذي يستقطب مجمل حوادث الرواية على قلتها، لا يهتم بالأمكنة اهتمامه بالإيديولوجيا المتحركة على مساحته، وذلك ما يفسر محدودية الأمكنة الروائية في النص، وإن وجدت فسرعان ما تتحول إلى رموز كلية تحيل على معانيها أكثر من الإحالة على الواقع المرجعي.

يربط حميد **لحمداني** هذه الظاهرة بالرواية الذهنية، بقوله: "أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة، لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية."[50]، ولعل ذلك ما يفسر طغيان التقاطبات، بحكم بعدها المعنوي المتعالق مع المفاهيم المجردة أكثر من الأبعاد المادية، إذ تمثل في مجملها الفضاء الفكري والإيديولوجيا الطاغي على النص، منها (الشرق ــالغرب، الأبناء ــالآباء، الرجل ــالمرأة، البدو ــ الحضر، العروبة ــالفرانكوفونية، الرأس ــالأقدام، الأقلية ــ الأغلبية، الأمام ــالوراء، التقدم ــالتخلف، الأبيض ــالأسود، الأنثى ــالغلام، المرأة ــ الرجل، الروح ــالجسد، الدنيا ــ الآخرة) حيث يتمحور الجدل الدائر بين تجليات الشمعة وتجليات الدهاليز، وفق المنظمة التقاطبية السابقة، بما يظهر البعد المجرد للأفكار والمفاهيم التي حاول الكاتب أن يسائل من خلالها فضاء الأزمة الجزائرية.

ولأن المجتمع الجزائري أبعد ما يكون عن المجتمع المتجانس المكون "من جماعة واحدة منصهرة اجتماعيا وثقافيا، فتتوحد الهوية الخاصة والهوية العامة في هوية واحدة جامعة وتسود في هذا المجتمع عملية الانصهار، وينشأ فيه نظام سياسي مركزي مهيمن، ويسهل الوصول فيه إلى الإجماع حول القضايا بسهولة."[51] وأقرب إلى المجتمع المتعدد بلغاته، وأعراقه، وثقافاته، فقد انحاز التشكيل الفضائي إلى المساءلة الفكرية والإيديولوجية والسجال العقلي المتعالي عن التشكيل الفني للمكان المرجعي، بما جعل الشخوص "تتعاطى نفسها من خلال المنظومة المذهبية أكثر مما تعاطى الفضاء الذي تميل إلى تناوله من حيث هو دلالات لا من حيث هو مادة محسوسة وتعمل فيه الفكر المجرد أكثر مما تعمل فيه الحواس وتكتفي بالانفعال دون أن تلمس الحاجة إلى تحويله بواسطة الفعل."[52]، وهنا نشير إلى أن التجليات التي أخذتها الشمعة، إلى حد الآن، التبست بالظاهرة الأصولية كحل للواقع المتأزم الذي توقفنا عند أهم ملامحه في ما سبق، بينما تنصرف في الجزء الثاني من الرواية إلى معانقة أبعاد أسطورية منسجمة مع الطبيعة الرمزية للفضاء، حيث سيفسر الموقف المعاضد للأصولية الذي وقفه **الشاعر**، على أنه تتبع لنور الشمعة التي كانتها قديما **العارم** (ابنة خالة الشاعر وحب طفولته)، وحاضرا **الخيزران** (الفتاة التي سيتعلق به الشاعر في الحاضر).

مراجع

1. الشمعة والدهاليز، الطاهر وطار، موفم للنشر والتوزيع، سنة/ 2004، الجزائر.
2. المصدر نفسه، ص:08 (المقدمة).
3. جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، ص:58، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة/ 2003، د.ر.ط. دمشق/ سوريا.
4. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، ص:01، أمانة عمان الكبرى، سنة/ 2004، عمان.
5. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص:149.
6. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، ص:199، دار الشروق سنة/1997 ط/1 القاهرة/ مصر
7. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، ص:284/ 285، دار الفارابي، سنة/ 2003، ط/1، بيروت/ لبنان.
8. المرجع نفسه، ص:294.
9. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص:277.
10. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحداني، ص:08. المركز الثقافي العربي، سنة/1990، د.ر.ط. بيروت/ الدار البيضاء.
11. ترد العبارة في ص10 بالشكل التالي: "الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز السراديب".
12. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، مرجع سابق، ص:199.
13. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:13.
14. دراسة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، عبد المالك مرتاض، مجلة العربي، ع/451، جوان، سنة/ 1996. الكويت.
15. دراسة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، عبد المالك مرتاض، مرجع سابق.
16. السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، ص:90، مجلة عالم الفكر، مجلد/25، ع/23، يناير/مارس سنة/1997، الكويت.
17. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، ص:369. مؤسسة اليمامة الصحفية، سنة1421، ط/1، الرياض/ السعودية.
18. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
19. الشمعة والدهاليز،مصدر سابق.
20. الشمعة والدهاليز، مرجع سابق، ص:08.
21. j.p. GOLDENSTEIN: Pour lire le roman, Ed: Duculot (06èm Édition), Paris 1989. p: 74.
22. أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مخلوف عامر، ص:309. مجلة عالم الفكر، مجلد/28، ع/1، سنة/1999، الكويت.
23. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:15.
24. المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.
25. هوية العلامات، شعيب حليفي، ص:06، دار الثقافة، سنة/2005، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.
26. جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، ص:22، دار الأمان، سنة/1996، ط/1، الرباط/المغرب.
27. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:15.
28. النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحداني، ص:39، المركز الثقافي العربي، سنة/1990، الدار البيضاء/ المغرب.
29. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:21.
30. المصدر نفسه، ص:64.
31. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
32. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 101.
33. المصدر نفسه، ص: 113.
34. المصدر نفسه، ص:94.
35. تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، نينا عوض، مرجع سابق، ص:227.
36. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص: 76.
37. الايديولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله العروي، مرجع سابق، ص:39.
38. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
39. الوعي الذاتي، برهان غليون، ص:93، منشورات عيون المقالات، سنة/1987، ط/1، الدار البيضاء/ المغرب.
40. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:114.
41. المصدر نفسه، ص:152.
42. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:114.
43. المصدر نفسه، ص:23.
44. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:21.
45. مواجهة الإرهاب، جابر عصفور، مرجع سابق، ص:289.
46. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:19.
47. المصدر نفسه، ص:74.
48. الشمعة والدهاليز، مصدر سابق، ص:74.
49. jean WEISGERBER, L'espase romanesque, Ed: L'age
50. d'Hmme, Lusan 1978. p :241.
51. بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، حميد لحمداني، ص:67، المركز الثقافي العربي، سنة/1991، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.
52. المجتمع العربي المعاصر، حليم بركات، ص:16، مركز دراسات الوحدة العربية، سنة/1984، ط/1، بيروت/لبنان.
53. المكان في الرواية العربية ـالصورة والدلالةـ، عبد الصمد زايد، ص:501، دار محمد علي، سنة/2003، ط/1، تونس.

الأعمال المرشحة للنشر في الأعداد القادمة من مجلة التبيين

- التفاعل بين الكاتب والقارىء في النص الأدبي/ كريمة نلخامسة "دراسة تنتظر الخيارات"
- ظاهرة التكرار وحركية المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر ابن مسايب/نادية طهاري
- الطاهر وطار كاتبا مسرحيا"التجربة والفعل وظاهرة المسراوية /د.حفناوي بعلي
- كأس الزقوم للشاعر إسماعيل زويرق/د.عبد القادر بن سالم
- النهوض بالامازيغية في المغرب حصيلة وآفاق"/د.محمد الشامي
- اللغز الشعبي/د.رابح العوبي
- ظاهرة التواصل في المسرح/د.عمر بلخير
- حركة السرد في رواية الزلزال للطاهر وطار/أ.حسن مزدور
المحددات الغير الذهنية للتفوق الدراسي/أ.نزيم سرداوي
- التوجيه في الجزائر واقع وآفاق/أ.عبد النور أرزقي
- تراجع تناول اللغة العربية لدى طلبة أقسام اللغة العربية/ أ.ليلى بلخير
- التجربة المسرحية الجزائرية بين الكتابة/ أ.بوخليفة حبيب
- الخلافات التقنية بين الحركات الإسلامية من جهاد الحكام إلى إعفاء اللحية/ علي عبد العال
- دراسة مقارنة بين روايتي الشيخ والبحر لارنست هيمنجواي وحين تركنا الجسر لعبد الرحمان منيف/ أ.عبد الكريم كريمي
- بنية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر/ أ.فريد تابتي
- التناص وبطولة اللغة/ أ.عميري زهرة
- التكثيف الدلالي في شعر أدونيس/ أ.رقية يحياوي
- مقاربة سيميائية للقصيدة الشعبية/ إحمد كرومي نموذجا/ أ.الطيب بن دحان
- ثنائية الأصل والفرع في النحو العربي/ أ.قاسمي الحسني عواطف
- الشخصية الادبية في السرد/ أ.ابراهيم فضالة
- أشكال التناص الأسطوري عند الطاهر وطار/ د.علي خفيف
- الصفة والشبيه المتخفي: مقاربة سيميائية في رواية الزلزال/ د.بوحسون حسين
- تشكيل القصيدة المعاصرة من منضور صلاح عبد الصبور النقدي/ صباح لخضاري
- محفزات النقد الأدبي الجزائري الحديث/ صباح لخضاري
- الأثر الديني في الادب التارقي، حواضرالاسلام عند التوارق/ مولود فرتوني
- خطاب الهوية عند الروائي أمين معلوف/ د.علال سنقوقة
- تداخل الروائي بالشعريفي رواية الاختام والسديم لسليم بركات/ أ.بوشعيب الساوري
- مسألة التقنية بين هيدغر ومدرسة فرانكفورت/ د.كمال بومنير
- التناص وبطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد/ أ.زهرة عميري
- اسلوب الاشتغال في ضوء القراءات القرآنية/ أ.ابن احمد بن علي
- نشأة البلاغة الغربية وتشكل الخطاب/ أ.مزيان عبد الرحمان
- الشخصية الأوديبية في رواية الطاهر وطارالشمعة والدهاليز/ أ.جماعي أمينة
- بحث مترجم عن اللغة الفرنسية من كتاب اللسانيات/ د.نور الهدى لوشن

براغيث الصحافة

صئبان الثقافة

بقلم الطاهر وطار

عندما تتسخ الأماكن، والأجساد، تنبت الطفيليات والجراثيم والأوبئة من كل نوع.

تظهر أفواج البراغيث تقفز على كل ما هو أمامها، تتشبث وتلسع وتمتص الدماء وتتوالد.

تظهر أسراب الصئبان عالقة بالشعر، وبكل ثنية من الثياب، والأقمشة، تنتظر أن تفقس وتتحول إلى قمل، يجدد دورة التكاثر والبقاء. ومص الدماء.

يظهر الجرب، يأكل جلود العباد، ويحول الحياة إلى جحيم.

يظهر "التيفيس" متنقلا كالنار في الهشيم من شخص لآخر، يصعق الرؤوس، ويحصد الأجساد.

وعندما يتسخ الجو السياسي، تتسد الآفاق، يحدث ما يحدث للأماكن والأجساد.

تظهر الطفيلات في جميع الميادين: السياسية والاقتصادية والثقافية، وما إليه...

تفقد الأمة قيمها الروحية والفكرية، ويضيع توازنها. تنحط أخلاقها، تنسى المعايير، تتضبب رؤاها، تتوقف بوصلتها عن الاستجابة لأية جاذبية حضارية.

ينعدم التوازن، بين الحق والباطل، بين الخير والشر بين الصح وبين الكذب والباطل.

تصبح السلطة، غير مسؤولة أمام الشعب.

تصبح الزعامة، خطابا مستعارا، في التلفاز.

الكفاءة تصير الجهوية، والنزاهة تصير المحسوبية، والالتزام يصير الولاء.

تصبح الحقائق هي ما يقرر، وليس ما هي في الواقع.

الموضوعية، هي ما يقرره النظام، وما تفرزه الطفيليات.

اليقين هو ما ينشره الصحفي أو الكاتب، وليس ما ينقله، أو يسنده إلى مرجع.

اليقين هو ما يروج من إشاعات وأقاويل، وليس ما يبث من مصادره.

الاستجواب الذي يجرى معك، هو ما يريد الصحفي أن يقوله، وليس ما أدليت به.

تزول الثقة في كل ما يبث أو ينشر، أو يذاع.

تسود بين الناس مقولة: خرطي في خرطي.

تصمد الشعوب، سنوات وسنوات، ثم تختلط عليها الأمور، فتفقد المناعة.

شرفاؤها ينكفئون عن الساحة المتسخة مكتفين بالتأفف، سفهاؤها، يتطاولون في كل شيء.

في البنيان.

في كنز المال.

في نهب الخيرات.

في هدم التاريخ، والقيم، والمثل، والمعالم النيرة.

في الإفتاء في دين الله.

يظهر دين ولا دين، ومذاهب ولا مذاهب.

تطفو الخرافات والشعوذة، فتصبح الأيديولوجية.

تظهر أحزاب، ولا أحزاب.

تظهر صحافة ولا صحافة.

تظهر بنوك ولا بنوك.

تجرى انتخابات ولا انتخابات.

تتم محاكمات ولا محاكمات.

كل شيء، كل الأمور، على مقاس الاتساخ والانسداد، والظلام المدلهم والرداءة الكثيفة.

كتبت سنة 1972 في قصة الزنجية والضابط، على لسان الزنجية، فقرة، تعاودني، كلما أحسست بالاختناق. تعاودني إحساسا، كما لو أنها قطعة موسيقية:

(عندما يدلهم الظلام، وعندما لا يبقى هناك مجال للرؤية، ويستيقظ الشياطين والخفافيش، واللصوص من كل نوع، أطفئ الشمعات في الداخل، وأتعرى لأرقص وأرقص. أرقص في الظلمة بدون موسيقى إلا ما يصطخب في أعماقي، أرقص للشياطين، للخفافيش، للصوص وقطاع الطرق، أرقص للملائكة أيضا، ولكل من يرقص مثلي، حتى أسقط مغميا علي، وعندما أفتح عيني، أجد النور يعم كل شيء.

بيد أن السواد طال، وها أنني أرقص عارية منذ أزمان، دون أن أسقط مغميا علي).

أبيت ليالي أقلب أمر ما وصلت إليه حالنا، اليوم، وأتساءل هل أدخل اللعبة، فأرد، على من يجدون لذة في لسعي باستمرار، بما لا يرضاه إنسان لنفسه... باعتباري، أحد الذين رأوا ويرون. ولم يكتفو بغض الطرف والصمت، إنما يقولون...

أقول، ما يقول أصدقائي: هؤلاء، أساسا، ليس لهم لا في العير ولا في النفير في مجال الكتابة والثقافة.

رداءة، بنت الرداءة، حفيدة الرداءة، سليلة الرداءة.

فهذا معتوه شبه أمي، يقتحم علي المقام، ويشرع دون مقدمات، يتبجح، بأنه في طريقة إلى برج بوعريريج للمشاركة في ملتقى مغاربي عن الرواية.

أسأله: بماذا، بالأخضر أم باليابس، كما يقال، فيبادر مندهشا: أنا عصامي، منذ سنتين وأنا أهتم بالثقافة.

آخر. صديق من ستينات القرن الماضي، لي عليه أفضال، يأتي إلي متحمسا، ويقدم لي كتابا له حديث الصدور، عن الكتابة ومتاعبها، أقرأ الإهداء المنمق، أتصفح العمل، ثم أرفع بصري، أين عمك الذي دبجت حوله أكثر من مقال، وأجريت معه أكثر من حديث، حتى في غيابه بتفويض منه.؟ يغض بصره معتذرا:

آسف هذا الكتاب نشرته مديرية الآداب والفنون.

فعل ما فعل دكتور "أد الدنيا"، يحلو له أن يتحدث معي بأمازيغية مشبوهة، إذ سألته عن اسمي في كتابه المتعلق بالرواية، المدبج بإهداء جميل، تلعثم، وهمهم، وغمغم، وقال: فيما بعد أخصص لك كتابا. بينما هو يريد أن يقول هذا الكتاب لا يعني الشيوعيين.

شكرا أيها الأكاديمي العظيم.

صديق آخر، كتب عدة مقالات عن أدبي، وأجرى معي عدة أحاديث واستجوابات، ما أن قلت كلمة بخصوص لجنة الرقابة عن الكتابة، حتى أخذته الحمية، وثارت نعرته، وأكلته دَبرته.

ينشر صورتي على كامل الصفحة الأولى واضعا عليها عناوين ضخمة تتنكر لكل ما سبق وأن دبجه بيده "الكريمة".

"صديق" آخر، يبادرني بعد أن يتلمظ ويمرر يده على شفتيه، حامدا الله على نعمته ورحمته، المتمثلة في صحن السمك، الذي وفرته له مع كل توابعه، وعلى كأس الشاي المنعنع: أما زلت متبربرا؟

أسأله ألا يكفي ما أقدمه من بذل الجهد بالنفس والمال في سبيل العربية، يا فلان ابن فلانة؟

كل هذا نفاق في نفاق، يقول بكل ارتياح، وبكل راحة بال.

حين كتبت قصة "الهادف الحاسم" عن ذكرى الإطاحة بالشرعية، وعن بن بلة وأهديتها له، وحين وجهت نداء الاعتذار للرجل قبل رحيله، كنت أتوقع ردود أفعال معاكسة، وهذا طبيعي، لكن لم أتوقع أن تكون ردود الأفعال هذه من البراغيث ومن الصئبان، بهذا الشكل المبتذل.

المحامي ينسى أن دوره عادة، هو الدفاع عن المتهم ظالما أو مظلوما، فيتقمص دور النائب العام "الغراق"!

عقاد زمانه، الصحفي- الناقد، الفهامة، الذواقة، المؤرخ، لا يبذل جهدا للتعرف على مرحلة بن بلّة، وعلى من كان أيامها، يشكل حجارة الميزان... قادة الولايات والمناطق والقسمات والمساجين والمحكوم عليهم بالإعدام... والزعماء.. كل له نصيبه في البلاد والعباد، يستخلصه بهذه أو بتلك.

أذكر أن أحدهم -ما يزال على قيد الحياة- هدد الرئيس بأن يفعل فيه كذا كذا، من الفواحش إلتي لا تذكر، إن لم يعطه كذا مليون لإنجاز فيلم.

كما أذكر ما كان يجري في سينما إفريقيا أثناء مؤتمر جبهة التحرير الذي شاركت فيه، والذي كان لي شرف اصطحاب الأستاذ عبد الحميد مهري إلى بيته (المدرسة العليا للأساتذة) ببوزريعة كل ليلة بسيارتي حيث كنت أستفيد من بعض التعاليق منه.

كان المؤتمرون (باروناتهم، بما فيهم وزير الدفاع) عبارة عن ثيران هائجة، تحاصر في الركن أحمد بن بلّة.

كل بمطلبه

كل بقائمته

كل بتهديده

كل بعصبته

مع ذلك، كان الجو العام ثوريا، طاهرا، كان طعم الثورة ما يزال على الألسن.

وكان الشعور، بالمخاطر التي تهدد الثورة، ما يزال حادا، فكانت المطالبة الملحاحة، بتطهير الصفوف، للانطلاق في بناء جزائر الجهاد والمجاهدين، بكل أمان وسلامة، هي خلاصة خطاب كل متدخل.

غير أن الهواري بومدين، فجر قنبلة، ميعت الأجواء، عندما صعد إلى المنصة وتساءل:

- من يطهر من؟

لقد جعل الجميع يشكون في أنفسهم، كما أوحى للجميع، بأن ترك الحال على ما هي عليه، أفضل حل، وأريح للجميع.

كانت له الجرأة والشجاعة، على إتيان ذلك.

شخصيا، لم أدرك حينها، أن ببال الرجل، ضباط الجيش الفرنسي الذين أرسلوا له بغادر الدماء، بتونس، (ينزل الواحد منهم بروما برتبة سارجان، ويدخل تونس يوطنان، ويصل غار الدماء قبطانا ويحل بالجزائر كومندانا) والذين اصطحبهم كقوة ضاربة، والذين كان محمد شعباني رحمه الله، وباقي القادة والمجاهدين إما يطالبون بتطهير الجيش منهم، وإما ينظرون إليهم نظرة شزراء حذرة.

لقد طهر هؤلاء فيما بعد الثورة تطهيرا معاكسا.

صفوا بن بلة الذي كان شعاره العروبة والإسلام، والذي ارتكب إثما لا يغتفر حين ردد بصوت مرتفع واثق :

- نحن عرب، نحن عرب

هذا النداء، الذي أعتقد أنه ما يزال إلى اليوم، وسيظل إلى الغد وما بعد الغد "التابعة"، التي لا رقية منها.

صفوا بعده المجاهد الطاهر الزبيري.

صفوا في الأثناء المجاهد قائد الناحية العسكرية الأولى السعيد عبيد.

صفي في الأثناء، المجاهد عباس.

قبل قبل ذلك، صفي المجاهد محمد شعباني الثائر ضد ضباط فرنسا.

وكما استفز العقيد الطاهر زبيري، استفز المرحوم علي منجلي وكان على رأس البرلمان بعد ابتعاد المرحوم فرحات عباس، وحصل نفس الشيء بالنسبة، للعقداء الثلاثة الذين كانوا على رأس الأمانة التنفيذية لجبهة التحرير الوطني. موحند أولحاج، سي حسان، صوت العرب.

بعد ذلك.

التصفية البدنية، شملت كريم بلقاسم، كما شملت محمد خيضر، وقائد أحمد، ومن لم يلحقنا خبرهم بعد.

التصفية المدنية، تواصلت مع من بقي من الرواد بشراء جهادهم بقروض مالية للانشغال بهم الدنيا، وليظلوا تحت الرحمة.

لم تتوقف عملية التطهير المضاد حتى شملت كل من تشتم منه رائحة الثورة، إلى أن ختمت بمحمد بوضياف رحمه الله.

الفرق بين تصفية أحمد بن بلة وتصفية محمد بوضياف هو أنهما (وإن كان أوتي بهما) على ظهر دبابة كما يقال، هو أن الأول دفن حيا، وهو رئيس شرعي، والثاني اغتيل قبل أن يكون رئيسا شرعيا.

الثورية والشرعية، هما المستهدفتان دائما. ومنذ أيام تساءل الأستاذ عبد الحميد مهري، عن سبب تجاهل مناسبة إنشاء الحكومة المؤقتة، ولا شك أنه يعرف الجواب أكثر من الجميع.

لقد تحملت مسؤولية خلية في الستينات، مهمتها، إسناد هيئة الأركان العامة لجيش التحرير الوطني، ضد الحكومة المؤقتة التي تعود عقدتي، منها إلى أواسط الخمسينات، فلسبب ما، كنت حتى قبل أن أبلغ العشرين، من المتحمسين لإنشائها، وعندما جاء المرحوم الأمين دباغين إلى تونس في مارس 1957 بمناسبة ذكرى استقلالها، طرحت عليه أثناء الندوة الصحفية التي عقدها، بحماس بالغ، سؤالا عن نية القيادة في تشكيل حكومة للثورة، ولم أكن أعلم حينها أن سي الأمين من معارضي هذه الفكرة، تجنبيا للثورة من التميع البيروقراطي.

تأملني جيدا، وبعد لحظات من الصمت والالتفات نحو أوعمران، ثم نحو محساس أجاب بما أجاب، وبما انسلخ من الذاكرة، فيما بعد، ولو أنه منشور بجريدة النداء التونسية، الموالية للثورة الجزائرية والتي كنت أتعامل معها.

ولما تأسست الحكومة، جاءنا للناحية الأولى، لجبهة التحرير الوطني التي كنت عضوا في قيادتها (ولست أدرى، ما إذا كان الأخ مصباح مسؤولها على قيد الحياة).

قلت جاءنا ليلا، الإخوة الصديق سي علال الثعالبي أطال الله عمره، والمرحومان حميدة بليل، وعبد الغني نوبلي، فألقوا ما كنا نسميه أيامها مسامرات وهي تلقى علينا باستمرار.

كانت القاعة كبيرة، وشبه مظلمة، وكانت ضاجة بالمناضلين، معظمهم من الصحراء ومن توات بالذات. تحمست مثلما تحمس الجميع، خاصة لخطاب الأخ نوبلي، فقد كان فصيحا، وكان إلقاؤه متميزا.

لم يقنعوني ليلتها بما قالوا عن حكومتهم، فرفعت إصبعي، وانبريت أحتج، إن تصريح فرحات عباس بروما الذي يتنازل فيه عن مطلب الاستقلال التام كشرط أساسي للتفاوض مع الفرنسيين، يتناقض تمام التناقض مع ما كنا نأمله من حكومة ثورية، تعزز الكفاح المسلح، وتقوده.

في صباح الغد، طلب مني سي مصباح أن أذهب إلى "لاباز" كما كان يسمى مقر المنظمة المدنية، فانصرفت مستقيلا.

وعندما نشب الخلاف بين هيئة الأركان العامة ، وبين هذه الحكومة، التي كادت تتحول إلى ما تحولت إليه فتح الفلسطينية فيما بعد (كنا مجموعة من الشباب، نراقب حتى كميات الدلاع والبطيخ التي يشتريها هذا الوزير أو ذاك من تجار باب الخضرة) وكن أحصل على كثير من أسرارها بواسطة الضباط المسرحين كما سأبين فيما بعد، كما أعرف الكثير من أسرار الحكومة التونسية بواسطة الإخوة التواتيين الذين كانوا يعملون فراشين وغير ذلك

لدى السلطات الفرنسية وورثتهم الإدارة التونسية على ما هم عليه، وعلاقتي بهم تعود إلى أيام تواجدي في قيادة الناحية الأولى، لقد جندت معظمهم، وكانت الثقة متبادلة بيننا.

سرعان ما وجدتني أساند عمليا، هيئة الأركان العامة.

سر تواجدي في هذه الخلية (من بين أسراري الكثيرة التي أتجاهل بسببها عرض محمد عباس باستجوابي) أذيعه للمرة الأولى. فلربما مات مع موت المجاهد عبد الحميد قرفي قائد القطاع العسكري، بغار الدماء غداة الاستقلال في طريقه إلى مسقط رأسه، لا أدري الميلية أم ميلة، ولربما ما يزال فرحات عشوري يذكره، ولربما ما يزال هناك بعض المجاهدين يذكرون ذلك) ومن بين المهام الأساسية التي كنت أقوم بها، الاتصال بالضباط المبعدين لسبب أو لآخر، وإقناعهم بالتعامل مع هيئة الأركان العامة ، الخ، الخ،

أستعرض معهم المخاطر التي تهدد وحدة جيش التحرير الوطني، التنظيم الوحيد القريب من الشعب، وعندما يقتنع أحدهم، يقسم بأنه، على "وجه سي علي منجلي لا غير" يقبل ما أقترحه عليه، وفي بعض الأحيان، استحضر فرحات عشوري من المحافظة السياسية بغار الدماء، وكان متحدثا لبقا لأستعين به، يحمل اسم أخيه الشهيد رحمه الله، على إقناع أحدهم.

أردت أن أقول إن التطهير المضاد الأول، بدأ في الخمسينات، وفي غار الدماء، (لا أعرف ما جرى في الحدود الغربية) سواء بالمضايقات أو بالمحاكمات والتصفيات المختلفة، مثلما جرى مع الشهداء العموري وعواشرية ومن معهم.

لقد حكم عليهم بالإعدام، ولقد نفذ فيهم حكم الإعدام، ومن كان رئيس المحكمة هو الهواري بومدين.

لا شفقة ولا رحمة ولا عاطفة الجهاد والنضال.

مهما كان.. هذا تاريخ، بعضه مضى وانقضى، وبعضه يمضي ولا ينقضي، لأنه ما يزال يؤثر في حياتنا العامة.

ولم تكن تصفية الشرعية باعتقال بن بلة، وليدة تصرفات خاطئة من بن بلة أو وليدة التفرد بالحكم والتسلط وما إلى ذلك، مما يقال.

بل كانت نية مبيتة في نفس يعقوب تختمر منذ الخمسينات وحتى قبل تصفية الحكومة المؤقتة.

لم يكن بن بلة سوى صمام الأمان، وضمانة مؤقتة للوحدة الوطنية، فلقد كان يتمتع بشعبية عظيمة وسط الجماهير، ووسط جنود جيش التحرير الوطني، ولا يهم إن كان صنعها بنفسه، خاصة عندما كان بطرابلس الغرب، يتفقد المجاهدين النائمين ليلا، ويشاركهم نهارا في شحن صناديق السلاح والذخيرة، أو ساعدت الإذاعات العربية وفي مقدمتها صوت العرب، (فقط فرنسا هي التي لا يمكن أن تساعد في ذلك، فقد كانت تعلم اتجاهه العروبي القومي، وعلاقته بعدوتها -عدوة إسرائيل، مصر الناصرية).

لقد كانت صور بن بلة، في جيوب جميع المجاهدين وفي خيم إقاماتهم وإقامة اللاجئين بتونس، وفي كل كازمة بالحدود.

ولم يكن ليؤدي هذا الدور لا محمد خيضر الذي لا يفتأ يصرح بضرورة دخول الجيش إلى الثكنات، والذي أحاط نفسه في القصبة ببعض من يرفضون عروبة الجزائر جملة وتفصيلا،

وينعتون المجاهدين بالخنازير، (عندما أعلن المرحوم سي العربي الميلي، تمرده بقسنطينة، وكنت أحد الصحفيين الإثنين الحاضرين، عمار بالعلى من الإذاعة وأنا. توليت بأمر صارم تحرير بيان الانتفاضة، وكان موجها أساسا ضد محمد خيضر، أرسلني إلى الجزائر، الشاذلي بن جديد الذي كان على رأس مكتب تابع لهيئة الأركان العامة، وما أن انهيت استعراض ما حدث وقرأت البيان الصحفي، حتى انبرى أحد الحاضرين، وهو ما يزال على قيد الحياة، أتحفظ عن ذكر اسمه الآن، يهدد بيده خنازير الغابة.

اقشعر بدني. وتشكلت عاطفتي لحظتها، نحو الرجال.

بوضياف الماوي المشرب، وآيت أحمد، الاشتراكي المثقف، لم يكونا يلائمان المرحلة، فالوحدة الوطنية هي التي كانت في الميزان، ولو تولى أحد غير بن بلة الأمر، لصارت الجزائر كونغو ثانيا، ولظهر تشومبي، ولا انفصلت كطانغا الجزائرية.

أما فرحات عباس، الذي كان يزور غار الدماء تقريبا يوميا، بعد مؤتمر طرابلس، فالله أعلم بحسابات بومدين حوله، ولعل الشرعية الثورية، تفرض أن يكون الاختيار على واحد من الأربعة.

لقد كانت الظروف في بداية الستينات سيئة للغاية، ولولا لطف الله، وبركة الشهداء، وتبصر الشعب عامة، وحيوية بن بلة وبراغماتيته، مما ينسب إليه من أخطاء، مثل سجن هذا الأخ أو ذاك، فترة، ثم التخاور معه، مثلما جرى مع أيت أحمد، الذي اتفق معه وهو في السجن، على الاعتراف بحزبه (جبهة القوى الاشتراكية) الذي كان في جبال الولاية الثالثة في حالة "تمرد"، وعلى الشروع، في بناء أسس، لنظام تعددي، يضمن الديموقراطية، ويضع حدا لكل ما يمكن أن يكون تفردا بالرأي والسلطة.. لولا ذلك، لتشرذمت الجزائر إلى يوم الدين... كما يحلم الجيران_ الإخوة الأعداء.

ربما كانت الجزائر ستعرف إلى جانب الجبهتين جبهة التحرير الوطني، وجبهة القوى الاشتراكية، حزب بوضياف (حزب الثورة الاشتراكية) وحزب فرحات عباس، الذي شرع في توزيع بطاقاته بالغرب الجزائري ثم أخيرا الحزب الشيوعي.

كان المجرى، سيتخذ منحى آخر تماما.

لكن نوايا يعقوب، كانت بالمرصاد...

أذكر أنني أجريت ثلاثة حوارات قصيرة، مع كل من بن الرئيس أحمد بن بلة، ونائبيه محمدي السعيد وبومدين، عندما زار الثلاثة قسنطينة في أواخر 62.

كنا، في جبل الوحش، بمناسبة افتتاح حملة التشجير، على ما أذكر، وكنت ألهث وراءهم الواحد تلو الآخر، وثلاثتهم -ما شاء الله- طوال القامة، طوال الخطوات.

تحدثت مع بن بلة في شأن تطهير الإدارة، وقد كان الشرق الجزائري، يغلي بالمظاهرات، شعارها كلها التطهير.

قال بن بلة، فيما قال: لقد شرعنا في التطهير، صباح اليوم، (كان يقصد، ولربما صرح بذلك، المجاهد إسماعيل شعباني مسؤول اتحادية باتنة، الذي حيكت ضده مؤامرة، والذي رفع بمروحية. وكان اسماعيل شعباني من أكثر المجاهدين تحمسا لبن بلة وللمكتب السياسي،

حتى أنه وضع لوحة عليها: المكتب السياسي في مدخل ثكنة بخنشلة).

لكن بن بلة لم يكن على علم بكل شيء، فالوقت أضيق وأسرع من ذلك، والمشاكل لا حصر لها.

نسيت ما قال المرحوم محمدي السعيد، وأما الهواري بومدين، فقد تمنع كثيرا، ثم سألني ماذا تريد عندي يا وطار؟

قلت له المجاهدون يشتكون.

لم يتردد إطلاقا في الإجابة، بل بادر، وكأنما فلتت الجمل منه إفلاتا:

" قل لهم يصبروا رانا جايين".

برزت عدد جريدة الأحرار، بصورهم وبمانشيتات على عرض الصفحة، تلخص تصريح كل واحد، وإن لم تخني ذاكرتي فقد أبرزت فيما يتعلق ببومدين، تماما، ما كان يجول في خاطره، حسب الطريقة التي أجابني بها.

وعلى ذكر الأحرار، التي كانت مشروعا مشتركا، بيني وبين هيئة الأركان العامة، أعددته، وحوله فرحات عاشوري، إلى بومدين شخصيا، تحسبا، لما ستؤول إليه الأمور، بعد الدخول إلى أرض الوطن.

قلنا نحاول إن اقتضى الأمر، أن ننشئ قوة ثالثة لمساندة جيش التحرير الوطني.

رغم ذلك، عندما قدم العقيد الطاهر الزبيري العدد الأول أو الثاني من الجريدة، انفجر فيه بومدين قبل أن يتصفحها قائلا:

أنشأتم جريدة لنشر صوركم فيها.

وكأنما يريد، أن يقول، كان الأولى أن تنشروا صوري، أو ما شابه ذلك.

أتذكر هذا الآن لأستبين به، بعض ملامح الشخصية، ولأفسر به بعض السلوكات.

إن ما حُدث، حدث، ولا فائدة من محاكمة التاريخ، الذي نحن كلنا مسؤولون عنه، ومسؤولون أمامه.

غير أن الأمم المتحضرة، لا تخجل من مراجعة أخطائها، وأخطاء أبنائها.

غير أن الأمم المتحضرة، ينبغي أن لا تعدم من يوخز ضميرها، بتواصل.

وأنا عندما دعوت إلى الاعتذار للرجل، لم يكن ببالي أن أعيده للسلطة، ولم يكن ببالي أن أحاكم الهواري بومدين، فكل ما حدث داخل الأسرة الثورية، (إن لم يكن بتحفيز من الغير) هو صراع بين الأخوة، قد يتعدى حدود القساوة، مثلما هو الشأن في هذه المسألة.

رئيس أول جمهورية جزائرية، سواء كان اسمه قدور أو بلقاسم، ما لم نتهمه بالخيانة العظمى، يظل رمزا لهذه الجمهورية، وله فخر ذلك... إن نسينا الحكومة المؤقتة كما قال مهري، فلا يجب أن نضيف إلى ذلك، كل ما يشرف تاريخنا، من الأمير عبد القادر إلى مصالي الحاج إلى ابن باديس، إلى بن بلة.. فشعب بلا علامات وأدلة يضيع طريقه طال الزمن أو قصر.

وما يؤسفني، هو أنني لم أكن انتظر، أن تتصدى لي البراغيث.

محام يبرر السجن بدون محاكمة.

صحافي مزعوم، يخفف وطأة الأربعة عشرة سنة، سجنا، بأن السجين كان يستمع إلى مذياع (على فكرة، مساجين اليوم، بما فيهم القتلة والمجرمون، يتمتعون بالتلفزة، وبالفضائيات الرقمية، ولسوء حظ بن بلة أن الفضائيات في زمانه كانت نادرة، وإلا لبقي 20 سنة كاملة.

كنت أنتظر أن يبادر إلى التعليق على دعوتي بعض حكماء هذه الأمة، ومثقفيها الحقيقيين.

كنت أتمنى، لو أن أمتي توغل في هذا القرن، صافية البال والخاطر، مرتاحة الضمير.

لكن، الحالة، والانسداد، والاتساخ، والصئبان، والبراغيث. جعلت من يتصدى لي، هم نفس من كانوا يتصدون في السبعينات والثمانينات، بسبب الزنجية والضابط. ولو أنهم يوضفون براغيث من وسخ الماضي، وصئبان من قمل الأمس.

في ذلكم الزمن، كان الذنب هو مس شيوعي بالمؤسسة، وفي هذا الزمن، الشيوعي يساند الإسلاميين أو على الأقل شذ عن باقي زملائه فلم يكن من الإقصائيين.. ولقد استطاع الإقصائيون الذين كانوا مجندين في الجرائد المفرنسة، أن يحولوا، معركتهم معي ومع الأمة، إلى ميدان آخر.

فعلى من تقرأ زبورك يا وطار..؟

أقول شبه يائس، **لكن** سرعان ما يعاودني عنادي **فأواصل قراءة زبوري.**

الطاهر وطار
2008-09-24





أو من يتذكر العلامة عبد القادر بن ابراهيم النائلي1888 ـ 1956

بقلم: حفناوي بن عامر غول



شهدت الفترة الممتدة ما بين 1900 إلى غاية 1956 الكثير من الأحداث، ميزها ميلاد وانبعاث الحركتين الوطنية والإصلاحية بالجزائر. رغم الظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب تحت سلطة (المستدمر) ومرور سبعون عاما على دخول الجيوش الفرنسية الغازية إلى الجزائر.

وكان المسعدي كغيره من العلماء والمفكرين ورجال الإصلاح على علاقة مباشرة بتلك الأحداث ولم ينقطع عنها باعتباره احد ابرز المساهمين والمؤثرين فيها. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، إن عصر المسعدي كان له الأثر البالغ في تكوين شخصية باعتباره شاهدا على العصر. وهناك أحداث مباشرة مست حياته الخاصة كوقوفه ضد المستعمر والمكائد والدسائس التي كان يقوم بها أعوان فرنسا للإيقاع به والتزامه بالتعليم الحر وتأثره البالغ بقانون 8 مارس المشؤوم. والشيء المهم التحاقه بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين والتي أصبح عضوا عاملا في صفوفها وربط علاقات متينة مع شيوخها خاصة الشيخان عبد الحميد ابن باديس والبشير الإبراهيمي الذي كان يتبادل معه الزيارة والرسائل.

أما مسقط راسه مدينة مسعد عاصمة اولاد نائل التي اختارها يوما الرومان لإقامة مركز عسكري متقدم في سنة 291 بقيادة القائد كستليوم ديميدي. فلم تكن في تلك الوقت بعيدة عما يقع من احداث الشيئ الذي جعلها موضع رقابة دائمة من طرف الحكام العسكريين كمنطقة عسكرية تابعة للقيادة الحربية بغرداية باعتبارها شهدت أحداث، خاصة منذ زيارة الأمير عبد القادر إلى اولاد نائل ووصول الجنرال يوسف إلى مشارف مسعد في31 مارس 1845 حيث قام السكان بمعركة عين الكحلة بجبل بوكحيل ضد قوات الجنرال يوسف. ثم ظهور مقاوم شرس وهو الإمام الثائر عبد الرحمن بن الطاهر المسعدي المعروف بالشيخ المرابط والذي دعى إلى مقاومة المستعمر كما انه عقد في تلك الفترة ملتقى حضرته شخصيات دينية وسياسية في1923 بمنطقة (بريش) بصحراء مسعد من اجل توحيد الصفوف وإعلان المقاومة في المغرب العربي حضره عدد من مشائخ ذالك العصر من كل الأقطار وممثلين عن تونس وليبيا والمغرب وقد سجل الشيخ بيوض الذي حضر اللقاء والذي دام ثلاث أيام، ذلك في كتاب عنونه (ثلاث ليالي في الصحراء). وقد قبضت فرنسا على عبد الرحمن بن الطاهر الذي عاد من ليبيا بعد دعمه للمقاومة هناك، أثناء إحدى المعارك رفقة 250 فارسا وأودعته سجن سركاجي حيث تمّ إعدامه في 14 جويلية 1931 المصادف لعيد فرنسا ودفن بمسعد.

سجن سركاجي حيث تمّ إعدامه في 14 جويلية 1931 المصادف لعيد فرنسا ودفـن بمسـعد. بالإضافة الى المقاومة التـي قـام بهـا اولاد سيدي سعد خاصة معركة عين الناقة بسبب قتل الأهالي لضابط فرنسي بمنطقة المجبارة يدعى النقيب "ويصال" في 12أكتوبر 1854.

كما ان وضع مسعد الاقتصادي والاجتماعي احسن حالا مما كانت عليه الجزائر سياسيا. اذ شهدت المجاعة التي ضربتها سنة 1945 وعرفت بعام (التشيشة). بالاضافة الى سياسة المستعمر في تفقير الشعب وتجهيله. وبالرغم من انه (..حدثت بعثرة في التراث وتحطيم المدارس وتحويل المساجد الى كنائس فارتبكت العلوم ونصب معينها وهاجر العلماء وتشتت وحدة القبائل التي كانت تربط بينها الثقافة العربية الإسلامية وانحط المستوى العلمي من الناحية العربية انحطاطا كبيرا وأخذت الكتاتيب القرآنية تتوارى تدريجيا حتى أوشكت على الزوال وحاولت السلطات الفرنسية ان تعوض هذه الكتاتيب بالمدارس الابتدائية ولكن تلك المدارس لتفي بحاجة الراغبين في التعلم).. الا أننا نستطيع أن نقول انه على عكس الظروف الاجتماعية الصعبة والحالة السياسية والاقتصادية التي كانت تعيشها الجزائر ومناطق الجنوب آنذاك الا ان البيئة الثقافية كانت مزدهرة بل وعرفت أزهى فتراتها. وانتشار الزوايا في كل ربوع الولاية.

كما ان ظروف التنشئة الصعبة مع المكانة العلمية والأدبية والدينية التي بلغها فيما بعد المسعدي كانت شبيهة الى حد كبير مع الظروف والمعاناة التي عاشها وقاساها علي بن محمد بن العباس ابوحيان التوحيدي (312-414هـ) الذي لحقه الظلم من ذوي الجاه والسلطان وتفضيلهم من هو ادنى منه مرتبة أدبية وعلمية واقدامه على حرق كتبه. وما جعلني أتطرق الى التوحيدي هو وجوه الشبه التي تربطه مع المسعدي. بالإضافة الى ذلك ان كلاهما كان يستعمل الألفاظ والعبارات ذات الجرس والوقع الجميل على الإسماع أما عصر التوحيدي فهو اقرب الى عصر المسعدي حيث ان الفوضى والاضطرابات السياسية وتغلغل الأعاجم في جسم الدولة العربية والإسلامية' وعاث سوس الفساد في ذاك الجسم العظيم الذهبي وتناثر عقد البلاد العربية الإسلامية وانتقصت من أطرافها والأهواء مشتتة والنفوس شعاع متطاير في كبد السماء 'وقد عاث البويهيون في العراق خرابا وفسادا وفعلوا الأعاجيب في اقتسام الملك.

وقد شهدت مسعد ظروف -كما سبق وان ذكرنا- اشبه بتلك التي وقعت في عصر التوحيدي فقد بلغ الحال من الشدة والضيق وقلة ذات اليد الى ارتفاع الأسعار والتي وصفها ابن كثير بقوله (..ان الناس أكلت الكلاب وصار الجراد زاد الناس فبيع كل خمسين رطلا بدرهم..). كما انه من المفارقات العجيبة بالرغم من تدهور الأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية فان الحياة الفكرية والثقافية عامة قد نشطت. وكما كان التوحيدي شاهدا على عصره وناقدا وناقما رافض ومرفوض معا نجد كذلك المسعدي وقد لخص لنا ذلك في كتابه (دكتاتورية غير متناهية) والتي صور فيها مظالم حاكم مسعد.

ووجه الشبه الموجود بين المسعدي والتوحيدي هو مامتلكوه كذلك من الخط الجميل في الكتابة. كما ان التوحيدي في آخر مراحل حياته احرق كتبه وهو ماعلق عليه محمد رجب السامرائي بقوله (..ويظهر التوحيدي لنا بين الفترة من 347 الى 400 هـ أديبا فقيرا من رواد القصور مريضا بجملة من الأمراض النفسية لعل أبرزها شعوره بالخيبة والخذلان وان انتقاله من حياة النفاق في أوساط

الارستقراطيين الى التصوف دليل على انه وصل الى مرحلة اليأس والشؤم حتى نراه قد قدم على حرق كتبه إعلانا ونتيجة على تمرده على الحياة التي يعيشها..) اهـ لينتهي المطاف بعد تلك الرحلة العلمية الشاقة الى الموت فقيرا معدما في إحدى زوايا مدينة شيراز اعتقادا منه بقلة جدوى تلك المصنفات التي جعلها طعما لألسنة اللهب المتطاير في الفضاء او كما وصفها ياقوت الحموي (ضنا بها من لا يعرف قدرها بعد موته تلك التي صرف بها رحيق العمر واتخذها الغاية بعد ان كلت عن أداء الوسيلة).

الا أننا يجب ان نقر ونعترف بان الفرق الموجود بين الشخصين ويعتبر مميزا في شخصيتهم ان التوحيدي كان يحاول جاهدا للتقرب من الحاكم وعقد العزم على الوصول اليه في حين نجد المسعدي ترفع عن ذلك مما جعله يكسب عداءه وهو ما نفر الناس منه لأنه عدى ضد الحاكم والسلطة الفرنساوية.

فالمسعدي هو الإمام اللغوي الأديب الفقيه الشيخ عبد القادر بن ابراهيم بن الشيخ الطعبي السعداوي عرشا، المسعدي مولداء النائلي، ولد سنة 1888 في دوار عرش أولاد طعبة في سفوح مسعد. في بيت متواضع من بيوت أولاد سعد بن سالم إحدى البطون النائلية المتمركزة في جنوب الجلفة.

عرف بالمسعدي نسبة لمسقط رأسه. ولد في أسرة كريمة. عرفت بالتقوى والصلاح، حيث كان أبوه أحد أعيان عرش أولاد سعد بن سالم.

وقد حرصت والدته على تربيته وتنشاته على القيم والمبادىء الاسلامية، وكانت تخدمه بنفسها سواءا صغيرا أو كبيرا. وأدخله والده الكتاب وحفظ القرآن في سن مبكرة (سبع سنوات). وكان عصامي يجتهد لتعليم نفسه فبدأ يطالع ما وجده من الكتب، حيث قرأ القطر، ولامية الأفعال لابن مالك، والقاموس المحيط، والسيرة النبوية لابن هشام والعقد الفريد والكثير من المؤلفات الأخرى. اكسبته علما غزيرا وكان يحضر ندوات العلم وحلقات الدرس التي كانت تقام عبر المساجد، ويستمع ويسجل ثم التحق بمقاعد الدراسة ليتحصل على الشهادة الابتدائية، الا اننا لا نعرف من شيوخ المسعدي الا اثنين أولهم الشيخ الطاهر بن العبيدي العبيدي الذي درس عليه بتقرت النحو والفقة والتوحيد وبقي عنده طيلة ستة اشهر. ورغم ذلك لم يأثر فيه شيخه بسلوكه الصوفي وختم الالفية في حضرته بقراءتهم عليه في صفر 1328 وعمره انذاك 24 سنة. فقال المسعدي بمناسبة ختم الألفية:

السعد أقبلا والسرور تكاملا
والمجد حل بالفخار مزملا
والأقحوان تبسمت أكمامه
والروض باكره الغمام وعللا
فتمايلت أغصانه طربا له
وتصادحت أطياره وتهللا
والقوم سكرى والمدامة بينهم
ومدير هذا الكأس بدر كملا
شمس تراها بالكواكب لفعت
والزبرقان بحبها قد أعضلا
فسما بسهم ريشة كمل بدا
أثار نقعا بالفؤاد وما انجلى
وبميم مبسمها الشهي وروده
ما بين بارق والعنذليب تنهلا
إنا المتيم في هواها وليس لي
صبر على وجد يذيب الكلكلا
مشبوبة تحت الأضالع ناره
تذكو إذا ما ذقت ذاك المنهلا
هي المها وجدها أب لها
وأمها أخت لها يا ذا العلا
ألفية بها القلوب تألفت
والقلب خامره الغرام تمايلا
فاسع إليها وطف بها سبعا تفز
واجي العويص ولا تكن متجاهلا
شدنية بدوية حضرية

لو شامها لب الأريب تخبـــــــــلا
قد صاغها بدر البهى شمس النهى
بثاقب يحكي السهى لا أفــــــــلا
علامة دوامة وغضنفـــــــــر
حاز الفضايل والفواضل أجمـــــلا
عنيت ذاك الحبر بحر العلم مـــن
له المزايا على الكريم وإن عــــلا
محمد الخير بن مالك مالـــــك
ورقاب أهل الفضل تشهد بالـــولا
أهدى لنا درا نفيسا نــــوره
يسبي العقولا كأنه رشف الطـــلا

وكم يعجبني قول الشيخ الطاهر بلعبيدي في إجازته للمسعدي حين يقول:

ثم المجاز عبد القادر من
فاق بفضل الله في أدنى زمن
تحسبه في غاية التحرير
مجددا بلاغة الحريــــــري
يقول من أبصره وأنصفا
الله يعطى ما يشاء وكفـــى

إلى أن يقول:

أجزته بكل ما لفقته
من نثر ونظم لقد نمقته
وكــل ما أفهمـــت
وما تلقيت وما رقيـــت
وكا ما قرأت أستاذنا
العربي بن موسى وما أذنا
أو غيره من كل ذى علم همى
بالوادي أو تونس أو غيرها

اما معلمه الثاني فهو الشيخ محمد بن على حساني(1868– 1910)الذي درس عليه اللغة الفرنسية والتي أجادها باتقان،، ليصبح نابغة عصره في اللغة والفقه والحديث. حيث قرا شكسبير وترجم فيكتور هيغو.

وقد ساهم في تعكير صفو حياته الضربات الموجعة التي كان يتلقاها خاصة في وفاة رفيقيه والده واخية حيث حيث كان شديد الالتصاق بعائلته وكان والده ابراهيم واخوه محمد من اشد المقربين اليه وقد تاثر كثيرا لوفاتها- توفي والده ابراهيم بن الشيخ شهر اوت 1940 وكانت المدة التي تفصل بينه وبين محمد شهرين ونصف- عوقب بالسجن في حكم الكومندان شومر، كما بالنفي الى مدينة الجلفة من طرف الكولونيل مسوتي وحكام رباط مسعد مثل السيدين بوكس والفسيان جرمة. وفرضت عليه الاقامة الجبرية بمنطقة (المعلبة) بعض الوقت وذكر ذلك في رسالته الى صديقه بن عياش بن الطيب يذكر فيها انه أقام بالمعلبة وقد سئم البقاء فيها..

كان واسع الخيال ولم يكن مثل معاصريه الذين كانت ثقافتهم تقليدية ترتكز على الثقافة الدينية واللغوية. عرف (.. باتجاهه السلفي الإصلاحي، أوى إلى شبه عزلة صوفيه.. من أغزر الكتاب كتابة وأطولهم نفسا.. اشتهر بحفظه الجيد وغزارة علمه. له قلم فياض وأسلوب يجمع بين النقد والفكاهة..)

وقد نبغ المسعدي في كثير من العلوم حيث كان يعتمد عليه في الفقه وكانت فتاواه مصدرا للتشريع آنذاك، كان يعلم بالجامع الكبير بمسعد. كما درس بالجلفة، ويدرس لطلبته كتب الصلاة والفرائض من سيدي خليل ومن بين اشهر تلاميذه الامام الشيخ محمد بن عبد الرحمن الرايس، والشيخ بن عياش والقاضي عرابي عطا الله هذا الاخير الذي كان يكيد له الدسائس وعين من عيون الاستعمار حيث كان سببا في قضاءه 23 يوما في السجن بعد وشاية من القاضي وزاره في سجنه المحامي. لاقايارد من البليدة الذي كلفه إخوه بقضيته.وقد عرض المسعدي شكواه ضد القاضي الى حاكم رباط مسعد في رسالة مشهورة كتبها في 10 جوان 1939. وعرف عنه وقوفه ضد المستعمر الفرنسي الذي كان يرصد تحركاته ويكيد له عرف خلالها الى جانب محنة السجن والاعتقال، النفي والمتابعة وكانت الادارة الفرنسية ترصد تحركاته اولا بأول في تقارير

مكتوبة مسجل عليها (هذا الرجل خطرا على الأمن العام وعلى فرنسا). وكان المسعدي ناقما على الوضع وعلى اهله وذكر ذلك في احدى رسائله للديسي حيث يقول (..ولاحي الله هذا الزمان ولا بياه، زمان سادت أراذله، وشاطت أباطله، عفت فيه القوافي ولم يبقى منها سوى الرسوم العوافي -ثم يضيف- على اني بين اظهر بني نائل، ولم استظهر من نائل، وبين بني سعد ولم يسعدني سعد..) وهو ماجعل الديسي يتجاوب معه ويرد عليه في احدى رسائله، حيث وصفه بقوله: (بدر بني سعد وان لم ينصفوه قبل وبعد، اذ لو انصفوه لتوجوه بل وزوجوه، من تحسد عليه مسعد، وان كان اهلها بعلمه لم تسعد...) الى اخر الرسالة. وقد عبرالمسعدي عن ذلك في احدى قصائده:

اصبحت في مسعد وليس يسعدني
دهـــر بلا صـحـب ولا ديـــن
كــانني جـئت اغـتـال العـقـول
او اعلـمـهم طيش السـراحي
او كأنني مصحف في بيت طاغيـه
هلباجة من أهيل ذمة الديـن

ورغم انه كان منكبا على القراءة والكتابة والتعليم الى انه كان يرحل من حين لاخر لزيارة شيوخه او حضور اجتماعات خاصة رحلته الى زاوية الهامل لالقاء دروس وزيارة صديقه الديسي المدرس بالزاوية.والالتقاء بالاعلام والشيوخ الذين كانوا يزورون الزاوية بانتظام،وللمسعدي قصيدة قالها حينما وافى ختم ملحمة الحريري للسيد الخليل نجل المصطفى القاسمي بعد أن سئل ان يقول في ذلك شيء من شعره وكان بصحبة ولده محمد، فقال:

محمد بشرني بعز واقبـــال اذا
ماحللنا فيث عريسة رئبال
اذا مانزلنـــا بين ليث واشبــل
بهم تدفع الاوا وابلغ امالي
هم العروة الوثقى هموا كعبة الندى
هموا قبلة الرجى هموا صفوة الاءال

وكان بالمناسبة يلتقي بشيخه الطاهر العبيدي ففي احدى وثائقه نجد بانه اجاز صديقه الروحي ابن عياش بن الطيب بالحديث المرفوع الى السند حيث يذكر (كتبت وانا اضعف خلق الله البر الرحيم عبد القادر بن ابراهيم لطف الله بي في الدارين امين حدثنا الشيخ الطاهر بن العبيدي بالهامل حدثني الشيخ المكي بن عزوز بسنده المتصل الى سيدنا معاذ بن جبل رضي الله عنه قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يامعاذ اني احبك فقل دبر كل صلاة اللهم اعني على ذكرك وشكرك وحسن عبادتك وقال الشيخ بسنده وانا احبك الخ وانا اقول لك ياعبد القادر اني احبك الخ وانا اقول لاخي الروحي يابن عياش بن الطيب اني احبك فقل دبر كل صلاة اللهم اعني على ذكرك وشكرك وحسن عبادتك وقد اجزته به واجزت له روايته عني لمن يحقق بذلك حسبما اجازني الشيخ رضي الله عنه فليشدد يده بهذا الكنز الذي تنقطع دونه امال الرجال من سند صحبة سيد اهل الكمال والحمد لله على كل حال ذالك فضل الله يؤته من يشاء والله ذو الفضل العظيم) وهذا يدل على أن المسعدي سمع عن العبيدي في الهامل.

كما كان كثير التردد على مدينة افلو لزيارة صديقه البشير الإبراهيمي في منفاه. اما العاصمة فكانت زيارته لحضور اجتماعات جمعية العلماء المسلمين لقاء صديقة الإبراهيمي في بيته.

عين مفتي الجلفة سنة1928. ووجدنا رسائل عديدة تاتي الى الشيخ من مختلف الاقطار وحتى من عند العبيدي والديسي يسالونه في بعض المسائل. ومن اشهر فتاويه ماشكل على علماء ميزاب من ميراث المخنث وهي الفتوى التي بلغ بها صيته المرابع المجاورة خاصة الاخوة المزابيين وكان سؤال عن فتوى من بن الحاج بكير بن يحي "مزابي في القرارة"

كما عرف عنه كاتبا في صحف جمعية العلماء اذ لما تأسست جمعية العلماء أصدرت قرارا لها في 1933 يقتضي بتخصيص جزء من الشهاب تنشر فيه خطبها ومحاضراتها وفتاويها وجميع منشوراتها العلمية ثم أنشئت الجمعية فيما بعد جرائد وفي سنة 1935 صدرت البصائر. فنشر فيها عدد من المقالات والاراء وقد حدثني الباحث والمحقق (ضيف) صاح انه اطلع في جريدة على رسائل تحمل عنوان كتبها المسعدي وللاسف الشديد لم اطلع عليها.

وعرف بانه ومترجما لإتقانه اللغتين العربية والفرنسية اذ عرف عنه انه اول من ادخل أدب شكسبير وفيكتور هيغو إلى نواحي الجلفة وخاصة منطقة مسعد.

كما انه كان من الاوائل الذين التحقوا بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث شارك في الاجتماع التاسيسي المنعقد بتاريخ 17 ذي الحجة 1349 الموافق 5 ماي 1931 بنادي الترقي بالعاصمة. حيث تم وضع القانون الاساسي للجمعية والمصادقة عليه، والموافقة على تشكيل المكتب الاداري للجمعية. كماكان يحضر لاغلب الندوات التي تقيمها الجمعية وحتى الاجتماعات الرسمية ومنها حضوره الجمعية العامة لجمعية العلماء المنعقدة في العاصمة من 1 الى 1934/11/03 بناء على الدعوة الموجهة اليه من رئيسها بتاريخ 1934/10/17. كما شارك في الاجتماع المخصص لانتخاب المجلس الاداري العام لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين لعام 1946

وصفه شيخه العلامة الطاهر بن العبيدي بقوله: "الامام العلامة الهمام. خيثر المفهوم القاذف بجواهر المنطوق والمفهوم الخطيب المنشئ" ويصفه كذلك الشيخ بن العبيدي "غرة جبين الآداب، ودرة الجحاجحة الألباب الرواي من الكلام صحيحه والزاوي من اللسان العربي فصيحة، الضرغام الذي إن تكلم أفهم... وإن كتب أرهب وإن ناضل قضم وقصم وإن نازل قهر وطهر..." ويصفه الشيخ عبد الرحمن الديسي بقوله: "قسر البراعة وأفضل من أقر على أنامله البراعة بدربني سعد.. خير جليس وأفضل أنيس...".

وقد ترك العديد من المؤلفات ما زالت مخطوطات منها:

1- شرح لامية الأفعال لابن مالك
2- طرفة البيان على نظم تحفة الإخوان
- وهو شرح على رسالة البيان للدوديرّ
3- الكلام عن الولاية في الإسلام
4- تفضيل البادية بالأدلة البادية [وهي رسائل أدبية تبادلها مع عبد الرحمن الديسي]
5- الصلاة
6- البدعة في الإسلام
7- شرح لامية العرب للشنفرى
8- مظالم حاكم رباط مسعد المتوالية دكتاتورية غير متناهية.
وفتاوى كثيرة مختارات أدبية جمعها من أمهات الكتب.
9- ديوان شعر مخطوط
10- شرح على تحفة الأفاضل للشيخ العبيدي
11- طرفة البيان على نظم تحفة الاخوان وهي شرح لمنظومة العبيدي التي نظمها في البلاغة للدردير.

بالاضافة الى دروس مكتوبة عبر كناشات كان يستعملها. اما الرسائل فلاتعد ولاتحصى ضاع منها الكثير كان يتبادلها مع اعلام عصره اصدقائه من الادباء والحكام والاعيان وكانت اغلبها ادبية وذاع صيتها لما فيها من عيون الادب والحكمة والشعر وفنون النثر وهي من نوع الرسائل الاخوانية المتبادلة بين شيخ وتلميذه وشيخ وصديقه. ولم تكن بعيدة عن ماعرفته تلك الفترة من أحداث خاصة وانه في عدد من الرسائل نجد أراء سياسية بما فيها عدد

من الأحداث الدولية خاصة التي شهدها العالم الاسلامي كالانقلاب الذي قاده كمال أتاتورك ضد الخلافة العثمانية. واغلبها تبادلها مع الشيوخ الامام عبد الحميد بن باديس، محمد البشير الابراهيمي، الطاهر بن العبيدي السوفي (1886-1968) واخوه احمد العبيدي (1397/1307) ومحمد بن عبد الرحمن الديسي(1921/1854).

منها رسالة من الابراهيمي بخط يده وبختم جمعية العلماء تحت رقم 337 مؤرخة في 02 رمضان 20/1366 جويلية 1947 حيث جاء فيها (الاخ المحترم الشيخ عبد القادر بن ابراهيم حفظه الله. بعد السلام عليكم ورحمة الله فقد بلغتني رسالتكم ففرحنا بقدومها فرحتنا برؤية وجهكم اما ماذكرته عن استعدادكم للانتقال حيث تعمل للعلم وللدين فقد سرنا ذلك جد السرور وقد بلغني من جماعة الجلفة انهم راغبون في قدومك اليهم ونحن نوافقهم عن ذلك ونخضك على القدوم الى الجلفة وفتح دروس الوعظ والارشاد ونحن واثقون انك تخدم الحركة الاصلاحية لا في الجلفة وحدها بل في كل مايحيط بها من قرى واعراش.بارك الله فيك واعاننا واياك على الخير وعليكم السلام من اخيكم محمد البشير الابراهيمي). اما مراسلاته مع شيخه الطاهر بن العبيدي فلا تعد ولاتحصى منها الرسالة التي يصفه فيها شيخه بـ (غرة جبين الآداب ودرةالجحاجحة الانجاب الراوي من الكلام صحيحه والزاوي من اللسان العربي فصيحه الضرغام الذي ان تكلم افهم وأفحم وان كتب أرعب وارهب وان ناضل قضم وقصم وان نازل قهر وظهر الأديب الذي لايجاري ولا يماري ومادراك ماهو بلغ القصاري..) فيرد عليه المسعدي (الحمد لله سلام أبهى من عقود الجمان وأزهى من روض الجنان وأذكى من الأس والأقحوان يهدى الى جناب الدراكة الملاذ العلامة الأستاذ ذي الأيادي والأيدي شيخنا سيدي محمد الطاهر بن العبيدي أبقاك الله على مدد الايام بجاه سيد الأنام وبعد يا مولانا ان عبيدكم لفي غلق عظيم ووجد جسيم لانقطاع الأخبار واندراس الآثار وقد كتبت لكم جوابا عن جوابكم ولذيذ خطابكم ورجوت الاطلاع على بعض أحوالكم مع انك يامولانا أهل الصفح الجميل والفخر الاثيل

بان الحبيب فعقل الصب مخبول
والطرف منهمل والحزن موصول
والقلب مضطرب بالنار ملتهب
والدمع منسكب والصبر مفلول
فالقلب في ضجر والطرف في سهر
والخد في مطر والدمع مطلول
والفكر في هجس والوجه في عبس
والسمع في خرص لن يسمع القيل
قد بات يرعى السهى عن وده ماسها
والنار قد مسها والطبع مجبول
اذا بدا كوكب الخرقاء قلت له
ابلغ شبيهك اني فيك مقتول
أراه يكسر طرفا وهو منحرف
مستهزئا قائلا اني لمشغول
كيف السبيل الى وصل الذ به
والبعد خيسني والعقل مذهول
كيف القرار وقد قال الوشاة لقد
بان الحبيب بحب الغير مكبول
بان الحبيب وقد شطت مرابعه
فلن يبلغها حاف ومنعول

الا ان يقول:

فان رضيتم فذاك السؤل ياأملي
وان هجرتم فممقوت ومقتول
حاشاك ياذا الوفى والجود ان لكم
جاها عريضا وبالمعهود تكميل)

فأجابه الشيخ العبيدي بما نصه:

وردا لكتاب فراق صوب صوابه
وخطوب اشواقي خطت بخطابه
والسعد اسفر والزمان مساعد
فولجت روض الوصل من اعتابه
لما فككت ختامه الفيته
درا نفيسا يوم حسر قرابه
لله درك يانبيل العصر في

رعي الذمام بصكه وكتابه
وفدتك نفسي من همام مصقع
خاض القريض وماعبا بعبابه
خضت الخضم في العروض وانت
في ادب العريض تجيد جوب صعابه
اما اللسان فكنت قايد جنده
وعريف دولته وقيل صحابه
ان قال هذا القطريف هل من نابغ
كفء يكف الخصم سيف جوابه
ركض العلوم وجابها واجادها
من قام في نادي الفخار سطابه
قلنا فعبد القادر الحبر الرضى
جواب ءاكام العلا ورحابه
لازال في اهل اللسان مجددا
عهد البلاغة ينتمي لجنابه
مرفوع اقدار سليل سلامة
بالمصطفى روحا لوجود لبابه
صلى عليه الله طبق سلامه
والاءال والصحب الدعاة لبابه

اما بعد.. الجهبد المقدام القطريف الهمام بدر الأدب واللسان عضب الصيقل واللسان ذو الفضل الباهر والفخر الباهر ولدنا الشيخ سيدي عبد القادر بن ابراهيم... وبعد فانه ورد كتابكم الاخير مقلدا قلايد المعاني لابسا حلل رقيق المباني فتمتعت به وشاهدت حسنه وبريقه واقتطفت داني روضه وكرعت رحيقه... فلله دركم في الصناعتين غير انكم تعتامون من الكلام الدرر الغالية وتصطفون منه مايزدري نفحه بنفحات... اللهم كما سترتنا في الدنيا بحلمك وفضلك وكرمك فاسترنا في الاخرة يا واسع الفضل يا أكرم الاكرمين يارحم الراحمين)

فاجابه المسعدي بمـايلي: (روح التحقيـق وانسان عين التدقيق وامام اسعد فريق خاتمة العلماء الاعلام وسيد السادات الجهابذة الفخام ذو الشرف الباذخ والقدر الشامخ البدر الزاهـر صاحب الفخر الباهر والمعاني الرائقة الفائقـة والمحاني الأنفة العابقةالمخصـوص مـن الله بالايادي والايدي مولانا العلامة شيخنا الطاهر بن العبيدي بعد اهداء سلام ممـزوج بشـوق زهجر رعده على اطـلال القلـب وانهملـت سحائبه على صفحات خدود الصب وتراكمـت عليه غمائم الاشواق فاسالت منه العزب وعلقت في وجهه الشرق والغرب اعلم سيادتكم العليـة ان الوصول اليكم في هذه السنة صار دعـوة خلانية ومادراك ماهية نزغة شيطانية تقشـعر منها الجلود ويشهد ببهتانها الحجر الجلمود مع اني والله الذي لااله الا هو لالتظى من الوجـد واحن اليكم واجن العرب الى ربى نجد وكيف لا وانت الروح والراح والمورد العذب الـذي يجب المفر اليه والرواح لكن قضى الله لـيس لاحد منه مفر وعلا يق الشـيطان بخـلا يـق الانسان لاتبقى ولا تذر تدعو العباد الى الفساد لشهاده واجلب عليهم بخيلك ورجلك وشاركهم في الاموال والأولاد فمنها تفرقنا الاول الـذي أورثني كامد من النكاد والعباد وصيرني حـلا بهذا البلد طريدا عن تلكم البلاد ومنهـا وهـو اهمها اني لما رمت الأوبة وإخـلاص التوبـة ورد علي من اخي تلغراف فاذا هو إجحاف بلا إنصاف قائلا لاتبرح من مكانك وايـيس كمـا ييس اخوانك فقلت والله ماهم لي بإخوان وحاش لله ان يكون للشيطان على عباده من سـلطان فرددت عليه قائلا مالمانع من القـدوم وأردت بذلك اختبار سره المكتوم فرد ردا رديئا وشهابا خلته ليس مضيئا ولما سنعت من ناديـه ذلـك الهرج وتحققت ان في بعده ذالك البهرجة وتبها سرابا بقيعة وعلمت انها ءال للخديعة تركتـه كلالة ولم ازده في ذلك اشارة ولا مقالة وكتبت اليك لتعلمه ان كلامه مره بالقدوم كـلام بـلا معنى وشجرة بلا مجني ولقد عزمـت علـى المسير من غير خفير وجعلت الله حسبي ونعم النصير فاقسم على والدي فعاقني عن مقصدي فقلت اكلت عرى عزمي وتزايد بالشوق همي.

لقد منعوني الروح والراح والمنى فجد بي الوجد المجد لذى الضنا
وقد منعوني الانس والشمس ان ارى بدور تدور والبدار الى المنا
وقد منعوني الزور بالزور منهم فصرت بهم حلا وقد حل بي العنا
وقد منعوني بالبعاد فابدعوا وعادوا وحادو عن جنائي لذى الجنا
وقد منعوني عن رشادي ومرشدي ورفدي ورصدي للمعاني وماعنا
وقد منعوني وابدعوا بي وارعدوا سحب ضلال بهم النحب ماونا
وقد منعوني بالقلا واقاويلا وجوب الفلا يجني البلا وبه القنا
وقد منعوني الوصل فاتصل الجوى وجو جناني بالجنون لقد منا
وقد منعوني والمنون منيبة وجل منا ان احل بمن تنا
وقد منعوني والجفا بي جريرة فجروا علي والجرير بي انثنا
وقد منعوني جفني القريح قراره ودمعي دمى والخد خدده الرنى
وقد غدت عيني بنعي غدافهم اذا بان باب البين وانصدع البنا
وقد جارت العذال جادت عواذرى فلله ماالحنى واهنا واحسنا
وقد حاد من قاد العباد لعذلنا وخاب فحاب الغاب وارتكب الحنا
فان قلت كيف الحال فاحلل مقالتي انا يوسف ويوسف قد غدا انا)

اما الرسائل المتبادلة مع محمد بن عبد الرحمن الديسي فلا تخلوا من السجع والصنعة كما ذكر د.بن قينه (حيث يختار الكلمات ذات الجرس الموسيقي والرنين القوي..) منها الرسالة التالية التي بعثها للديسي: (...الى جناب العلامة المصان والغرة في جبين الزمان الشيخ سيدنا محمد بن عبد الرحمن لا برح بعون في امن وآمان. فاني قد اطلعت أيدك الله على العروة الوثقى والحصن الحصين الا وهو "كتاب توهين القول المتين والغول المبين" ومن اعجب مايتعجب منه المتعجبون ان في القرن الرابع عشر قام حامل لواء المشقشقين المارقين الضالين المضلين لفصم عرى الدين المتين بضلاله المبين فقلت ياللعجب العجاب اليس من الاشراط اذا لعن اخر هذه الامة اولها وولدت الامة ربتها من غير ارتياب كيف وهذا الطريد قاسم بن سعيد ومااحراه بان يسمى حاسم بن طريد قام لحسم احمية الدين الهادين يمشع عليهم بما هو اهله فما اصاب سوى عسه نيله ونابز بابز بالالقاب وتاه فيما للخزعبلات من الشهاب وهل ضر السحاب نبح الكلاب وجعجع بسفاهة فبات فيه ودمدل ورطن بالتمويه وكل اناء يرشح بما فيه وفاه بما فض فاه وأبان عرما رض منه البنان وطار طيران الفرائس حول السراج وملا راويته من الملح الاجاج وبحث على حتفه بظلفه وجدع مارن انفه بكفه وجر على قومه حرب الباسوس وحباس وسود الكراس بما حبا منه الانفاس وطن طنين الذباب وطن ان قد خلا له الجو فانساب واوطا عشواء فقابت بهة في القاب اذا ماراد الله اهلاك نملة سمت بجناحيها الى الجو تصعد وضاهى نسيج العنكبوت وينطق بحيث يجب السكوت وجاء بشقاشق اعقبته الوبال وحيث وجب ان يصلي بال واعرب عما لاهل مذهبه من الشر المرموز فاعقبتهم عاقبة قوم العجوزوماكان في خلدي ان تظهر لنا دناقة الدروز قوم تدينو ببغض الصحابة اهل الانابة المشهود لهم بالجنة قوم انكروا الراي وهم حكموه فلعمر الله ان هذا لهو الجنون ةالجنة زعم هؤلاء البغاة الاشراران ايمة السنة دعاة للبرار وهل على الايمة الا الطاعة ولزوم الجماعة فتبا للخوارج كلاب النار الذين رضو من دينهم بالوقوف على شفا جرف هار فانهارولوثته الغبي اللعين لما اظهر ماعليه قلبه منطوى ولكن ران على قلبه هواه

فاعماه فظن انه قال ماتمناه فوقع به نهوره من حيث لايرجوا الخلاص واني له ولات حين مناص فلاعجب من هؤلاء فانهم قلدوا جابرا وماهو في زعمهم الا شعبة من ابن عباس اترى ان جابرا تلقى بعض عثمان وعلى من ذلك النبراس الحبر النقاد ام اتاه على اجتهاد ولعمري ان هذا لمكذوب عن جابر فما هو الا مذهب كاسر بن خاسر عن ضل بن ضل عن هيان بن بيان عن اللعين الطريد عن قاسم بن سعيد عن هواه عن طيشه عن عماه فلا حولة ولاقوة الا بالله فلله درك ياموﻻنا لانت موسى العصى وهذا فرعون الضلال اليس هذه العصى واليد البيضاء وتلك العصى والحبال.

ان السلاح جميع الناس تحمله
وليس كل ذوات المخلب السبع

واذا كان لكل فرعون موسى ولكل دجال عيسى فها انت وذاك فجرد ذو الفقار وناد في كل ناد على المارقين الاشرار:

الله اكبر سيف الحق قد بهرا
وكوكب الاهتدا في الافق قد ظهرا
عضب الزبيدي لهام المارقين فرا
وذو الفقار سطا للملحدين برا
من كان ينكر فلينظر مصادمه
بمصرع الذل والخزيان قد نحرا
بكف شهم في المجد غايته يعلو
السها شرفا والشمس والقمرا

الا ان يقول:

صوغ ابن بجدة فخر الاكرمين
وذا محمد المرتضى الديسي الذي ظهرا
يابن الكرام جزاك الله مكرمة فابق
بقا الشمس دوما لاتخف ضررا
اوهنت ماستمتن الكلب الطريد وهل
يمسى مع الصبح ليل احسنا البصر

ويضيف:

لله در الذي للديس نسبته
اذ سل عضابه قوم الضلال فرا
الباحثون على حتف يظلفهم

الناكصون على اعقابهم زمرا

هذا ماسطرته يد الوجل مصباحا بالحجل والمملوك وان لم يكن من رجال هذا الميدان فقد انقبض على قدر ماعنده من الايمان وقد بعثنا بالكتاب لشيخنا الهمام ذي الايدي والايادي العلامة الطاهر بن العبيدي الوادي).

ليأتي فيما بعد جواب الطاهر بن العبيدي على الكتاب. (..فانه ورد لي الكتاب في بطن الكتاب وكلا الكتابين طالعت ولتلك المعاني الشاهقة بعون الله طلعت عن مطالعة القول المتين حتى جرمت وقلت انه غول او غول مبين اما صاحب التوهين فقد ابردا الغلة وشفا العلة وها انا قد اصبت الظالم بسهم فاضربوا لي معكم بسهم:

للحق نور لم يكن بالغاب
والناقمون عليه في الغاب
ومن الذي يقدر على حرب الهدى
والحق انكى من اسود الغاب
وانظر بعين الفكر شماخيهم
اذ قام يدعونا لشبه ضباب
واستل سوطا باليا وسطا به
واهمز في الميدان مثل ذباب
واتى يحط من الايمة قدرهم
فانحط بين نعالنا والتراب
ان دام هذا الفاضل المهذار
في اقوامه ظفروا بكل سراب

الا ان يقول:

لله درك صاحب التوهين قد
نوهت قدر السادات الاصحاب
ورفعت شان ائمة الدين الالى
دعموا الفروض بسنة وكتاب
وطمست عين باطل قد فتحت
وقطعت كل مدجل كذاب
لازلت مفتوح البصيرة دافعا
بالعلم ملحوظا عظيم جناب).

وكتب اخوه الارشد وصنوه الاسد الشيخ سيدي احمد بن العبيدي مايلي: (وبعد فانه ورد

على حضرة شيخنا العلامة كتابكم يحمل بنود سلامتكم ادامها الله عليكم ومعه الكتاب الذي زينه النحرير ذو الديانة المتينة سيدي محمد بن عبد الرحمن واطلعني الاستاذ عليه فقلت راميا مع من رمى والله ولي التوفيق

الحق لا يخفى على البصراء
والمنكرون له على عرجاء
طارت بهم ورمتهم في هوة
اردتهم في الهلك والانكاء
قوم رضوا افكارهم شرعا و
قاموا في وجوه الدين بالاغواء
هذا وشماخيهم عبد الهوى
جاء الانام بحجة عمياء
ابدى لنا القول المتين وانه
والله اوهى من دقيق هباء
نقض الايمة بالسفاهة ياترى
نبح الكلاب يحط عرش سماء)

كما ان هناك رسالة من الديسي الى المسعدي، مؤرخة في 18 شوال 1333 جاء فيها (ولدنا العزيز ذو التحقيق والتبريز سيدي عبد القادر بن ابراهيم الهمام، امتع الله بمعارفكم وعلومكم المسلمين والاسلام. السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته اما بعد فاننا بخير وداعون لكم به وراجون منكم مثله هذا...)

ومنها كذلك رسالة الديسي عندما اطلع على تشطير المسعدي لقصيدة الحميدية التي نظمها الديسي بسبب إلغاء الخلافة الإسلامية والتي مطلعها:

ثنائي على عبد الحميد حميد
وحزني عليه ماحييت جديد

فكان تشطير المسعدي:

ثنائي على عبد الحميد حمـــــيد
وشوقي إليه طارف وتلــــيد
وصبري فان والتحسر زائـــــد
وحزني عليه ما حييت جديد
ووجدي به يحي وشجوى خالـــد
وقلبي عامر وفكري شريـــد
وطرفي ربيع السرور محـــــرم
ودمعي يحكي جعفر ويزيد
محمد بن عبد الرحمن لازال يأمن وأمان بعرن
ومالي لا أبكي عليه وأنــــــه
الرحيم الرحمن. ولما تصفحت منشورها وتتبعت سطورها قال قل قلت: لا عجب أن

منار الهدى أخنى عليه مبيد
له همة تعلو وتشهدانـــــــه
لامة خير المرسلين عميـــــد

قال الديسي في رسالته: (من احيا الله قلبه بنور المعارف واذاقه حلاوة اسرار دقائق اللطائف العلامة حقا المهذب تحقيقا وصدقا سيدي عبد القادر بن ابراهيم لازلت باللطائف تهيم وامتع الله بكم الاسلام ونفع بعلومكم الانام وبعد اهداء سلام كلطف اخلاقكم وطيب اذواقكم فانا بخير وداعون لكطم بالخيروقد وصلنا تشطيركم البديع المزري بازهار الربيع الذي اسشهد له من صميم الفؤاد بيالفضل واقول قياما بالقسط ولو على النفس بانه ارجح في الاصل على ان تشطير القصيد اصعب من انشاءه لما يلزم له من التوطئة ومراعاة الالفة المناسبة في ابتنائه.........).

وللمسعدي تشطير اخر لمنظومـــة العقبيـــة وهذا بعد طلب صديقه ابوالقاسم بن جابو ربي بصري (1881-1937) حيث يقول المسعدي عن سبب تشطيره: "قد أطلعني الهمـــام الأروع والإمام الأروع والدي الروحي ومحبي ســيدي الحاج ابو القاسم بن جابوربي متعه الله بأنجاله وأقر عينه ببلوغ آماله على قصيدة وأي قصيدة بل جوهرة فريدة لإمام العصر الفخر العلامــة المصان سيدي أرمي البحر بالدر، فقال: أريـــد أن تخمس أو تشطر فقلت: من لي ومـــن لـــي وعزمت على التقهقر فأقسم ألا يكـــون إلا مـــا أراد.... فبادرت إلى إبرار يمينه وأن أدى إلى دخول الأسد وعرينه.

ومنها كذلك رسالة الديسي للمسعدي: (...فخر الواسطة ومن هو في عقد ادبائها وفضلائها الواسطة، المحب الودود والمرموق الموجود العلامة سيدي عبد القادر بن ابراهيم منحت الفهم والتفهيم والتبجيل والتكريم..) وكان جواب المسعدي: (الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله. الهمام المصقعْ الذي لايجارى في رهان والامام المفلق الذي لايلز في قران. علامة الزمان وخلاصة العرفان خاتمة المحققين الاعلام المدققين والنهاية في علو الشان..) فجاء جواب الديسي: (...قس البراعة وافضل من اقر على انامله اليراعى. بدر بني سعد وان لم ينصفوه قبل وبعد اذ لو انصفوه لتوجوه واستقاله ان اقول مولوه او زوجوه..).

فكان جواب المسعدي: (...افضل من اسلمت اليه العلوم زمامها واكمل من نشرت عليه الفهوم اعلامها..)

ثم انقطعت المراسلات بين الشيخين ويؤكد المسعدي: (..ثم بعد سنة انشا في ذلك مقامة سلك فيها غير مسلكه القديم فجاء بابهى من الدر النظيم) وهي مقامة تفضيل البادية بالادلة البادية وهي عبارة عن مقامة في اربعة اوراق يقول فيها الديسي (احمد من فضل العرب على سائر الأمم وميزهم بأكرم السجايا وارفع المزايا واشرف الهمم وخصهم بان بعث منهم من فخرت به الغبراء على الخضراء سيدنا ومولانا محمد الذي أعطى السيادة المطلقة في الدنيا والشفاعة الكبرى في الآخرة صلى الله عليه وعلى اله وأصحابه وأتباعه صلاة دائمة تترى... هذا ومن العجائب التي يحكها عيسى بن هشام.....). يقول الدكتور عمر بن قينه: "..وهي رسالة اعتبرها الكاتب مقامة لا تزيد عن اربع صفحات قام الكاتب بشرحها تصيد فيها مفردات لغوية وتلميحات أدبية تاريخية مما يجعلنا نتأكد بأنها مقامة اقرب الى الصنعة والتقليد منها الى الإبداع والإنشاء الأدبي الذاتي... -ويضيف- ومن أهمية هذه الرسالة انها توضح لنا تحول في فكر الشاعر يتمثل في عدوله عن رأي سابق في تفضيل المدينة ورغم اننا لم نستطع تحديد تاريخ الرسالة فإننا اهتدينا الى انها تحمل رأيه الأخير والنهائي في المفاضلة بين المدينة والبادية."

اما رسائله مع احمد العبيدي فهي كثيرة، منها الرسالة المؤرخة في 30 ربيع الثاني 1328. ونصها: (..الألمعي الأديب اللوذعي الأريب الفاضل الكامل الفريد الحلاحل الدراكة الأمجد الفهامة الأسعد من مثله عديم او نادر الشيخ سيدي عبد القادر..

ورد الكتاب فجدد الافراحا
وازاح عني الحزن والاتراحا
فتمايلت اعطافنا بقدومه
كتمايل النشوان يسقي الراحا
لما فككت ختامه الفيته
مسك الختام على الاحبة فاحا
الفاظه كالتبر علق في نحور
الغانيات فافلق الاصباحا
قد توجته فصاحة وبلاغة
تاج العلو وقلدته وشاحا
لما لا وقد جادت به افكار من
نطق الثناء بذكره افصاحا
اعني سمي القدر عبد القادر
الخل الوفي الجهبذ الجحجاحا
فحل القريض صاحب الجاه العريض
الفاضل الحبر الرضى النصاحا

..هذا ماجادت به قريحتي الجامدة وذهني الفاتر المهين والله يتولى هدى الجميع آمين واذا سالتم عن الحال فانا بخير والحمد لله تعالى...)

وأجابه المسعدي بما يلي: في21 ماي1915 (...اشرف سلام مزدوج بالمحبة والوداد وازكى تحية تزرى بالعقود الدرية وكل كوكب وقاد يتمسك بها عرف بحد العباق وتتمايل بها لعطافين المحبين والرفاق لدى التلاق يحدو بها

والحبر الاورع ملبس عرايس الالفاظ حلل المعاني ومنير حناديس الظلمات بشوس علمه الواضحة المباني. الاديب الاريب اللوذعي الالمعي النجيب العلامة الاوحد الشيخ سيدي احمد نجل العبيدي الاسعد جعل الله هلال محرك بدرا وأبقاك لنا كهفا وذخرا بجاه من وطى البساط بنعله عزا وفخرا وبعد. فقد ورد الجواب الكريم والإحسان العميم فكان ابهى من الدر الذكيم والروض الوسيم كيف لا وقد جادت به قريحة سحبان العصر وإنسان عين الدهر مفجر الصخر بلا فخر فوضعته سيدي على الرأس والعين وقمت له إجلالا على القدمين وقبلته قبل فض ختامه مرتين وفضضته فاذا هو السحر الحلال والوبل الهطال وتحققت فيه ان من البيان لسحر وان من الشعر لحكمة تخقق وتدري والا فكيف يجمع سر الضب والنون الا كل نفاث في العقد او من قلد العصا واليد البيضاء فهو جدير بان لايجاريه احد ولعمري كيف يجارى مثلكم في رهان او يلز معه في قران مع ان هذا هو العجب العجاب والبحر العباب والحق الذي ليس معه ارتياب ولما وقف عبدكم على تلك الابيات ورای تلك المخدرات منكشفات خالها جنة الرضوان او ثار كسرى انو شروان فاخذه الطرب والانشراح واشتد مااملت عليه الافراح:

اذه شموس ام ذا بــدر لاحــا
ام عرف مسك بالبشائر فاحا
ام عقد در علقته غـــــادة
بالخندريس فأدارت الاقداحا
فسقت فاصمت كل صب مرنق
قد اشترى بالروح منها الراحا
ام ذي طروس في خدور سطورها
حـــور البلاغة تخلب الارواحا
بل ذي سطور لابن بجدة عصره
من بدر فضله بالمفاخر فاحا
علامة له العلوم علامة
قد افصحت بمدحــه إفصاحا

لم لا وذا شقيق شمس العلم
من قد اخجل الإصباح والمصباحا
جئت القريض مسائلا عن كنهه هل أنت حر
فقال كيف وصاحا

..وهانا لعمر الله ما أنا بأهل القريض وُمن لي بمجاراة ذا الجاه الباذخ العريض الا اني تطفلت على من دابه الاغضا لا كن العذر سيدي لبنت ساعة لاسيما لمن هو مثلي مزجي البضاعة.....).

وله كذلك مراسلات مع عدد من العلماء منها رسائل متبادلةمع الاديب يحي بن السعيد بن عبد السلام (...-....) تلميذا الديسي وحاكم قبيلة زنينة. خاصة تلك المتضمنة القصيدة الفريدة التي يقول فيها المسعدي:

وقفت على سفح الديار الدواثر
بنسج الشمال والدبور الدوائر
مرابع بالربيع ليلى تحلها
رسوما لها اجرت ربيعا محادر

ومنها الرسالة التي كتبها المسعدي لصديقه يحي معتذرا له لما تخلف في دعوة دعاه إليه معاتبا إياه وبها القصيدة الرائعة التي جاء فيها:

ارخيت من شرخ الشباب عناني
ووطئت من مرح النشاط عناني
وركضت خيل اللهو في مرح الهوى
ولم أرعو مما عناه عنانـــــي
وكم أستملت الصخر حتى فجرتــــه
وأجبت خدنا بالخدور دعانـــي
فقفا خليلي على ربع عفـــــا
بالله من هذر العذول دعانــــي
هذا زمان ليس يغذر معــــذرا
فلزور أهل الغدر كيف يدانـي
مالي بحمل خطوبه من منـــــة
كلا ولا للصبر عند، يـــدان
أرنو بعين لا تزال غريقـــــه
ومن الجفون الوجد ألقــم ران

ومن الجفون الوجد ألقــم ران

وله رسائل مع الشيخ محمد العاصمي (1888-1951) منها ماكتبه هذا الاخير للمسعدي: (فضيلة العلامة والأخ الكريم الشيخ سيدي عبد القادر بن إبراهيم دام محبا... فقد اتصلت برسالتك الجامعة المانعة بما وهبتم من قلم سيال وفكر فياض ومعلومات طافحة بكل مختار من القول لا فض فوك على ان ما لمست أثره في هذه الرسالة اكد ما أفضتم فيه شفاهيا وموقفكم حسب المفاهمة الشفاهية وهذه الرسالة موقف صريح فحواه تحديكم من يرى خلافه... والملحوظة إزاء ما تحدثتم به عن مطرفات مكشوفة ان المسالة مما يحير الفكر من جهة ما يشاهد من إهمالها مع إعلان المتطرفين فيها على وضح النهار ومهما يكن من الامر فالمساعي مبذولة فيما يخص ما نرجو لأمثالكم الذين يسيرون في طريق المسالمة والتسامح من حرمته تتفق ومقامكم العلمي الذي من شانه نزوغ صاحبه نزغه سالمة من كل أنواع الصراع العنيف.... وارجوا ان تحيطني علما بمصير قضية نجلكم وماليها واني محافظ على كل حال على وعدي لكم في مسالة التعليم ولن أزال مواصلا السعي في شانه. والذي أوصيكم به دوما انتم الحقيقة بمحتاجين للوصية وهو ملازمة المسلك الديني العلمي الصرف الذي هو مبادي كما تلمون صرف الأوقات في بث العلم والدين مع التجافي والتباعد عن الركض في مضمار عبدة الدنيا وما عند الله للأبرار خير وأبقى..).

وله رسائل مع عمر دهينة (...-...) المدرس بمليانة منها رسالة جاء فيها : (..الاخ الكريم السيد عبد القادر بن إبراهيم سلاما وتحية وبعد بلغني اليوم مكتوبكم فكان سروري عظيما لما حمل لي من أخباركم المرضية... ثم لما أبديتموه من الثقة نحوي والمحافظة على العهد عهد صداقتنا الخالصة. قد كنت اكدت لكم عند افتراقنا في الصيف الماضي ان تخبروني بما عسى يطرى لجنابكم من اذى او ظلم من طرف الذين لايؤمن أذاهم وكانت نيتي في ذلك ان ابلغ شكواكم الى اناس من أصدقائي لهم علاقات ببعض الجرائد الفرنسية فينشرون الخبر على أعمدتها ليذاع في الناس ويصل الى الدواير الحكومية فيكف الظالمون عن ظلمهم... جدوا في عزيمتكم وعلى الله حسن النجاح...)

2*****

ومن رسائله كذلك تلك التي بعثها الى القائمين على النادي الاسلامي بعد استقالته من التعليم في النادي في 14 اوت 1938 تحت عنوان "نداء وإعلان الى جماعة الإصلاح والإحسان" جاء فيها: (...أيها الإخوة الكرام أحييكم تحية مفارق بكل أسف وامتعاض انه لا يعزب عن علمكم ما وصلت إليه الحالة من التحرج من جراء الارهاقات والخلافات الناشئة عن فساد النيات واختلاف المشارب وتباين المقاصد وتضارب الأغراض السيئة وضعف الايمان التي آدت إلى تشتيت الكلمة وانحلال الرابطة والتباغض والتدابر طمع في الأمر.... اخواني تسميتم مصلحين.. فهلا بدأتم بصلاح انفسكم ثم بصلاح ذات بينكم فان لم تفعلوا ولن تفعلو فلن يصلح من امركم شيء دهر الداهرين وابد.. اخرجوا من بينكم كل حلاف مهين هماز مشاء بنميم مناع للخير عتل بعد ذلك زنيم. اطردوا كل من فيه شائبة خيانة من من موالاة.... فشاء السر او سعي بين افراد الجماعة بالفساد جانبو بالله عليكم كل من رابكم حاله او ماله ولاتخافوا فالله لومة لائم ان كنتم تؤمنون بالله حق الامان ولاتعتمدوا في امركم الا على من صلح باطنه وحسن ظاهره والا فتعالوا نكبر على جمعيتكم اربعا تكبيرنا على الاموات فهذه نصيحة اوجبها الشرع واوحدها الطبع..) إذا رعينا الى تاريخ رسالة المسعدي في 14 اوت 1938 فإننا نتأكد بان المسعدي

ذكرت وهذا اعتمادا على رسالة الإمام عبد الحميد ابن باديس والموجهة إلى الشيخ محمد شونان رئيس شعبة جمعية العلماء المسلمين بالجلفة بتاريخ 22 جويلية 1938). وقد سبق ان قبل المحاضرة بالنادي الاسلامي بالجلفة في 16 ديسمبر 1937 وقد امضى على بنود الشرط وجاء فيه: (...قبلت المحاضرة بالنادي الاسلامي في الجلفة على الشروط التالية الاول ان تكون المحاضرة بالنادي في ليال ثلاث في كل جمعة مادمت ساكنا بمسعد فاذا انتقلت الى الجلفة فخمس ليالي الثاني كل مايأتي من قبل الحكومة فالادارة تتولاه بنفسها الثالث....).

يبقى ان نقف في الاخير امام تلك الرسالة التي كتبها اعيان الاغواط للمسعدي. وهي جديرة بالقراءة والعناية والتمحيص خاصة وانها تعبير عن الانقلاب الذي وقع في حياة المسعدي. ورغم انه لقب بالعقبي لعداوته الشديدة لرجال البدع والطرق الذين انحرفوا بتعاليم الدين الاسلامي الحنيف مما جعلهم يقفون له بالمرصاد ويقيمون ضده حلفا مع الادارة الاستعمارية. الا اننا نستغرب منه وهو يقوم بكتابة التوسل بالشيخين الجيلي والشاذلي بعد المراسلة التي بعثها علماء الاغواط الى المسعدي. والتي جاء فيها (..نخبة الادباء وتاج الاذكياء العلامة الجليل ذو الغور السني المتمسك بطريقة شيخنا واستاذنا الامام الجيلي سيدي عبد القادر بن ابراهيم حفظكم الله ورعاكم.. وبعد. اخي فان العارف بالله تعالى سيدي الحاج البشير بن الحاج رحمه الله كان في قيد حياته ونحن محدقون به أنشدنا بديهيا بمحل سكناه بيتين متوسلا بهما الى الله تعالى بالإمامين الجليلين سيدي عبد القادر الجيلي وسيدنا ابي الحسن الشاذلي رضي الله عنهما وأوصانا وقتئذ بقراءتهما والمداومة على التوسل بهما وقت اجتماع الميعاد القادري والبيتان هما:

بالجيلي والشاذلي رضي الله عنهما *

فرج كروبي ياولي حتى افوز بهما.

وكنت سالته عن قائلهما فقال الى العبد الفقير وعلى هذا فالرجاء من كمالكم وحسن اخلاقكم تذييلها بابيات اوخر بما يفتح الله عليكم من انشادكم الرائق ولكم الفضل... والسلام من ودودكم المخلص.... علي بن محمد السفاري وفقه الله)

فكان ان رد المسعدي: (....بالجيلي والشاذلي*رضي الله عنهما/ فرج كروبي ياولي*حتى افوز بهما/ اني وقفت ضارعا* اشكو زمانا دهما/ واعتكرت خطوبه*وقد توالت غمما/ فلامجير يرتجى*ولاحمى ليحتمى/ الا الذي ارجوه من*حماهما نعم الحمى/ وقد سالت بهما*ومن حوى اصلهما/ ومن غدا يقفوهما* ومن نحا نحوهما/ وماحوى جاههما*وماحمى حماهما/ ومن رعا ولاهما*اولهما قد انتمى/حقق رجائي فيك*ياارحم كل الرحما...) وهي تبلغ 20 بيتا.

اما المسعدي الشاعر، فقد ترك عديد من القصائد لو جمعت لتشكلت اجمل الحلل لما تحويه. منها أول قصيدة قالها المسعدي بحضرة الأستاذ الطاهر بن العبيدي.

بكرا زرت بالشمس في حلل البها
حللا كساها نجل بحدة في المـــــــلا
آذه شموس أم دروس قد بـــــدت
سحرا حلالا في المحافل قد حــــــلا
قد صاغها شمس الهدى بحر الفدى
مشفى الصدى أعني الهمام الأفضلا
علامة التحقيق ذو اللفظ الأنيــــــق
المكودي الألمعي الأجمــــــــلا
لا سيما وقد كساه المرتضــــــى
حللا زرت بالشمس في عــــــلا
العالم القطريف من حسناتـــــــه
تسمو النجوم وفي العديد الطيســـلا
إنسان عن العلم والحلم الـــــذي
أعار إياسا وأحنف نائـــــــــلا

أعار إياسا وأحنف نائـــــــــــلا
إن المعاني عن معانيه قـــصرت
كل البيان في نطقه قد خيـــــلا
وكذا العروض عروض حلـــــــها
ليس البديع إلا الذي قد حصـــلا
والفقه فقه والأصول سجيـــــــة
والنحو نحو بالكلام تكمـــــــلا
فالعلم روض فاتح أكمامـــــــه
من وابل الدرس الذي قد أرســـلا
وهو الخلاصة للخلاصة مخلـص
ومخلص للناس من أصل البـــلا
بحر الحقيقة والشريعة سيـــدي
نجل العبيدي الطاهرالحلا الحـــلا
يا ربنا أدم بقاه معلمـــــــــا
للخيروأبلغه الذي قد أمــــــــلا
مالي سواه في الأنام وسيـــــلة
للعلم إلا جـده المزمــــــــلا
صلى عليه الله ما قطر الحبـــى
والآل والصحب الكرام ومن تـــلا
نجل إبراهيم أهدى السلام إليكـم
ولرحله يحييكم قد أنــــــــــزلا
صفر النقاب عن الكمال مؤرخـا
السعد بان بالسرور مكمــــــلا

وقال المسعدي معتذرا عن تخلفه للسيد حسين المترجم الحربي:

اليوم قد أدركتني حرفة الأدب
وشؤمها أعاقني عن معتلى الرتــــب
دعى حسين جزاه الله صالحه
لأن أجوب الفلا في صحبــــةالأدب
وما درى أن حظ العلم ثبطني
فما أفكر في جاه ولا نســـــب
لو اعتصمت براس النيق أدركني
طوفانه من عيون الهم والكــــرب
ولو أقمت مقام الحوت في لجج
لخفت موت الظمأ أو مسة القـــلب
عاث الزمان بحظي ثم عاندني
بجده عند أطوار من اللعـــــب
وما درى أن مثلي لا يروعه
وقع الزمان ولا هش إلى طــــرب
وطنت نفسي على حب الخمول ولو
رمت الظهور لنا جافي من كثـب
فاعذر حسين أخاك في تقاعسه
واركع هديت معين العلـم والأدب
واجمع إلى العلم حلما كي يعادله
كما جمعت معاني العجم والعربـي

ومنها تهنئة السيد المترجم بالزواج:

قران السعد أقبل بالتهانـــي
يبشر بالسرور وبالأمـــــاني
فظلل البدر مقترنا بشـــمس
لقد عم الحبور بذا المكـــان
أزف إليك أعلام بشـــري
بإقبال يدوم مع الزمــــــان
بعيش راق في أفق المعالي
وفضل فاق في أفق المعـــاني
ومرتبة تجاوز كل عـــــزي
تقوم لها البشائر بالتهانـــــي

وقال في مدح الشيخ الحاج بن عمر بن حرز الله:

تشرفت المرابع والنوادي
وسر العرب حاضرهم وبــاد
وأقبلت المـــادة في حلاها
تسير الخيزلي والسعد جـــاد
وغنتنا البشائر عن لحون
أعدن معبدا وقيان عـــــاد
بإقبال الخلاصة من قريش
وأكرم من على متن الجيــــاد
هماما من بني الحركات يسمو
ويسبق للعلى سبق الجـــواد
بني نائل لقد سدتم وشدتم
صروح المجد والشرف التـــلاد
فلو أن القبائل من لجين
لكنتم عسجدا عند النقـــــاد
ولما لا والرسول أب وأم
ومنكم كل مهدي وهـــــاد

ومما نظمه في تهنئة جلول بمنصب قاض وقد وافى ذلك نزول غيث عام:

بمسعد حل الفضل وارتكز الفخر
ألست ترى الأقطار قد عمها قطـــر
تباشرت الآفاق واخضرت الربى
ألست ترى ثغر الأقاحي يفتـــر
وقد قام اسرافيل في الصور نافخا
جهارا وميت الحق حق له نشـــر
بإقبال بدر التم نجل بن عامـــر
وفرع الذي لولاه ما خلق الـــبدر
رأيناه في دست القضا متربعـــــا
ونعم القضا لمن يحق له الأمـــر
وقد نسخت به الضلالة والعمـــا
وولي ظلام الجور يطرده الفـــجر
وشاد منار العلم، أعلى بنـــوده
فأضحت جنود الجهل قد عمها كسر

ومما قاله في المظلوم وشاهد الزور:

عجبت لحاكم بالجور لكن
عجبت لشاهد بالزور أكثر
فذلك غره بالمال نفـــع
وهذا ماله عذر فـــيذكر
عجبت لشاهد الزور لكن
عجبت لحاكم قد جار أكثر
فذلك قال قولا غير صدق
وهذا حرف الشرع المسطر
عجبت لظالم يزهو بظلـــم
ومن يبتغي الإنصاف أكثـــر
فهنا لماله في الوقـــت راع
وذاك بكثرة الأنصار يظـــفر

ومما قاله في تقريض كتاب "كتاب التوهين" للشيخ الديسي:

الله أكبر سيف الحق قد بهـــروا
وكوكب الاهتدا في الأفق قد طهروا
غضب الزبيدي لهمام المارقين فـــرا
وذو الفقار سطا للملحدين بـــرا
من كان ينكر فلينظر مصادمـــــه
بمصرع الذل والخزيان قد نحـــرا
بكف شهم في المجد غايتـــــه
يعلو السها شرفا والشمس والقمرا
هذا أبو الصقر غزا والفاروق هدى
والمرتضى هما والبحر قـل دررا
يكفيك ما صاغ من معقوله حججـا
ومن عرمم نقل يخجل الزهـــــرا
صواغ ابن.بجده فخر الأكر مين وذا
محمد المرتضى الديسي الذي ظهرا
يا بن الكرام جراك الله مكرمـــــة
فابق بقا الشمس دوما لا تخف ضررا
أوهنت ما استمتى الكلب الطريد وهل
مع الصبـح شماخـي قـــــام
أرخيت من شرخ الشباب عنانـــي
ووطئت من مرح النشاط عناني
فمن العجائب أن أرى متوانيـــا
أبحق في جنب الكرام تـــــوان
هل يبتغي الإنصاف حقا منصـــف
عند الصديق ولو أتى بمثـــــان
هذا وشرع الود قد قال اغـــــدروا
أولا فأسباب الوداد مثانــــــى
فلكم سلام والأحبة كلهـــــم
ما غنى شاد عند رب مثـــــان
وأغرورقت عين المحب لذكـــره
ذاك الحمى وتلاوة لمثـــــان

وقد فارقنا المسعدي يوم 30 أوت 1956 ورثاه شيخة الطاهر بن العبيدي، حيث يقول:

مسعد حسرتي فقدت السعادة
وخلعت تاج العلى والسيادة
كنت بين القرى محط رحال
في بني نائل كقصر إشـــادة
كان نور العلم فيك شريفا
إن فقد العلوم فقد السعادة
كان عبد القادر نجل ابراهيم
فيـك أنـواره وقـــادة
وهو في الذوق والفهوم وفي
الانشاء بحر يجري صنوف الإفادة

فضاء المناصة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"[1] عتبات النص بين القراءة والتأويل

نعيمة سعدية
-جامعة بسكرة-

<u>توطئـة:</u>

المناص فضاء يشمل النصوص المصاحبة para Texte من عناوين رئيسة وعناوين فرعية، ومقدمات وذيول وصور وكلمات الناشر، وقد قدمه لنا رجيرار جنيت Gerard Genette في كتابه "Seuil" عتبات عام 1987 الذي أوضح فيه اهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص الأدبي، باعتبار أن لكل نص أدبي نصا موازيا. والنص الموازي عند جنيت هو "ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية"[2]. وعليه فالنص الموازي هو علاقة النص بالعنوان والعناوين الفرعية وتداخل العناوين، والمقدمة، والتقديم والتنبيه والتمهيد[3]، فالنظير النصي. وهو ما يمثل التعالي النص بالمعنى التام[4]، والنص الموازي نوع منه -لأنه يمثل العتبات أو البوابات، التي تجعل المتلقي يمسك بالخطوط الأساسية للنص من جهة، ومن جهة أخرى.

تربط النص الأدبي بكل ما يحيط بـه مـن نصوص التي سبق ذكرها بإضافة النصـوص الغائبة عن دائرة الضوء، وغير المعلق عنهـا مثل: المسودات، والمشـاريع غيـر المكتملـة للكاتب مثل المذكرات وخطط أعمال أدبية لـم تنجز بعد. إنها نصوص تعقد صلات ود مـع النص، فتعلن سره وتكشف عنه، لأنها المدخل الطبيعي إليه، ومرشدتنا لطريق التواصل معه، حيث تمكن القارئ من الانفتاح على تركيـب النص وأبعاده الدلالية من جهـة، كمـا تعـد العناصر الموطرة لبنائه وبعض طرائق تنظيمه من جهة أخرى، أي أنها نحمل فـي طياتهـا وظيفة تأليفية تحاول كشف إستراتيجية الكتابة.[5]

فلنحاول من خلال ذلك الدخول إلـى عـالم رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكـي" للطاهر وطار وعلينا الوقوف علـى عتباتـه الواحدة تلو الأخرى لأنها المفاتيح الرئيسية لذلك:

1- الغـلاف:

الغلاف أول ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد رؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشـاف علاقـات الـنص بغيـره مـن النصوص[6]. وغلاف هذه الرواية يتكون مـن أربع وحدات غرافيكية، تحمل عـدة إشـارات دالة، الأولى هي صورة الولي ويمتطي الأتان، والوحدة الثانية هي اللون الذي ميز الغـلاف، والثالثة هي التجنيس، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها، فأفردنـاه بعنوان.

أ- **الصــــورة:** هي لوحة من لوحات الفنان "عبـو" بربط الصورة مع العنوان، وبتأويـل بسيط لهذه الصورة نجد أن من يركب الأتـان هو الولي الطاهر وهو غير واضح الملامـح، غير معروف الجنس إنه يحضر أنثى، وكـأن الفنان بمحيه ملامح الوجه قد محا عنه الشرف الرفيع والقدر الجليل. حتى الأتان التي يركبها مشرومة الأذنين، بلا عينين، إنها قديمة. إذن، هي صورة العودة التـي تتمظهـر تمظهـرا ضبابيا، نجعل القراءة تعجز عن الإجابة بشأن هذه الذات الممارسة لفعل العودة.

ب- **اللـــون:** لقد اتخـذ اللـون وظيفـة تكنولوجية عندما حل محـل اللغـة، ومحـل الكتابة، ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي والبيئـة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة فـي الـنفس البشرية[7]، وغلاف الرواية نجده يتفجر دمـا، كما هو معروف، فاللون الأحمر يحمل سـمة القتل المصبوغ بدم الشعوب، فكل شيء أصبح دمويا في هذا العـالم، وفـي المقابـل تبقـى الجاحظيه هذه الجمعيه التي يرأسها الروائـي الطاهر وطار -لأنه مديرها المسؤول- والتـي ترمز للتـراث والعقـل والمنطـق والفكاهـة والطرافة والخيال والإبداع والفكر، خضـراء تناضل من أجل عروبة الجزائـر، وعروبـة الفكر والهوية والفن والأرض والخطوات[8]

كما تبقى هناك بؤرة من نور تتحل وسط الصورة، نعجز عن تفسيرها، هل هي حنين إلى الاشتراكية الأصلية، هذه الحركة التي تكاد تكون المنقذ الوحيد للجزائر من بحر الدم الذي ألقين فيه كما فعلت سابقا؟ أم أن وطار يريد أن يجعل من نصه أو شهادته، وقفة في مشهد نوراني إبداعي ينفتح على مشهد ظلامي دموي وواقعي عبر قراءة صوفية لهذا الوضع الراهن الذي تعيشه الجزائر[9]. فالأبيض دلالة على الثراء والتحضر والرقي والتهذب. أما الاحتمال الثالث فهو الذي نتركز فيه على التوحد بين بلارة والعضباء، فبلارة ترمز في ناحية من نواحيها إلى الحضارة، إنها نورانية إذا تحكمنا فيها وسيرناها كما نريد، لا كما تريد هي وإلا فقدنا هويتنا وتهنا تيه بني إسرائيل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وقد يكون احتمالا صائبا، أن بلارة هي الجزائر، ومن حيث هي كذلك، فإن الجزائر بيضاء كالحمامة، متحضرة في الأعماق ذات بهاء حنون ومتدفق تقول لكل من يراها "**أرأيت في الحياة الدنيا، صورة أبهى من صورتي هذه؟**"[10]. ورغم وابل الدم الذي سلط عليها، هي كالمشكاة أو كالزينوتة التي ورد ذكرها في القرآن.

كما يشد انتباهنا -في الغلاف- اسم المؤلف الذي يعلو الصورة، وكأن وطار يشير هنا إلى حياده فيما يحدث بالجزائر، فما هو إلا شـاهد عيان على هـذا المشـهد الظلامـي، يرصـد بالملاحظة ويعبر بالأسلوب الذي يراه مناسـبا (فني، رمزي، سريالي...).

ج- **التجنيـس:** من بين المسالك الأولـى للمونولوج في نص ما، البحث عن تجنيسـه، والحقيقة أننا نجد هذا التجنيس يتكرر أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف، والثانية كانت في الصفحة التي بعد الغلاف، والثالثة كانت في مقدمة النص التي جاءت بقلم المبدع نفسـه "**إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريـد ومـن سريالية، هي عمل واقعـي يتنـاول حركـة النهضة الإسـلامية بكـل تجاويفهـا وبكـل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا**"[11]. ولعل المـرة الأخيرة عندما قال: "...لهـذا السـبب كانـت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعـيش حالات تتجسد في حالة واحدة"[12] وبذلك يكون وطار قد أبعدنا عن الوقوع في حيـرة كبيـرة

تجلب لنا رؤية مضببة للتلقي، لأن من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستجابة الأولى للنص الفني، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد الأدبية، والآفاق التأويلية والتناصية ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر[13].

ويعد التجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما هيئه لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التجنيس يفيد عملية التلقي بتحديد استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية، لأننا نتلقى النص من خلال هذا التجنيس، ونعقد معه عقدا للقراءة، كما بين ذلك "جيرار جنيت"، وإذا تلقى أي جنس أدبي – قصصيا كان أو غير قصصي– يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف والقارئ، فهو يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد.

إن "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" نص قد سيق في النوع أو الجنس الذي يكاد يطغي في عصره، ويحتل قلوب القراء لما فيه من إغراء، حيث أنه يستدرجنا لدخوله من هذا الموضع المفتوح على مصراعيه، حتى نستطيع فهمه من جهة، والتخلص من هذا القلق المصاحب لتلقي مثل هذه النصوص في تاريخ الأدب[14].

من جهة أخرى، لأنها نصوص تفاعلت مع أوضاع العصر فجاءت مرآة لما يجري من أحداث رهيبة في عشرية سوداء كلها فتنة وإضراب وقلق مصيري. كما أنها متفاعلة مع الاتجاهات الغربية الحديثة في أسلوبها وطريقة تغييرها وسردها للأحداث.

2- العنــــوان:

أ- العنوان كحقل دلالي رئيس: إنه الجملة المنمقة المفخخة ذات سبك وغواية كبيرين والتي شغلت مكانا على ظهر الغلاف فجاءت بين الصورة والتجنيس، وطغى عليها اللون الأحمر. وقد تكررت في الصفحة بعد الغلاف، فجاءت بين اسم المؤلف والتجنيس "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

إن العنوان سؤال إشكالي، والنص هو إجابة عن هذا السؤال[15]. فالعنوان يعلن عن طبيعة النص، ومن ثمة يعلن على نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص[16] ودونه لا يمكننا الدخول إلى حجرة النص، ولتتم عملية ولجنا عمارة النص علينا تحميل هذا العنوان الطويل نسبيا، والذي لا يشبهه في الطول إلا عنوان "العشق والموت في الزمن الحراشي" وعنوان المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، وعلى ما يبدو أن بينه وبين عنوان الرواية تناص ظاهر، وتجلى في كلمة "يعود" ومنه نتساءل: لماذا الولي؟ لماذا الطاهر؟ لماذا إلى؟ ولماذا المقام؟ ثم أخيرا لماذا الزكي؟.

إن لفظة الولي مشحونة بدلالات الاختراق للسطح والعابر –إنه علاقة فنية قبل أن يكون شخصية ذات ملامح وسمات ومواقف تتميز بها داخل النص الروائي[17]. والولي في منظور المتصوفة هو العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن، المواظب على الطاعات، المجتنب عن المعاصي، المعرض عن الانهماك في اللذات والشهوات[18]. والولي هو من ولي أمرا.

ونجد وطار ينفي الولايتين ليلح على الولاية الأدبية، وبالإضافة صفة الطاهر لها وهو من عصمه الله من المخالفات والمعاصي، فيمكن

أن نجعل منها رمزا للسمو، قد يكون في الأفكار، في السلوك في الروح؟ هكذا يمكن للطهارة أن تكون. وباستدعاء وطار للولي المودع في الوعي الجماعي، نجد أنفسنا حيارى نتساءل: هل كان الولي –بربطه بما في النص– طاهرا؟

أما صيغة "يعود" فتبقى العمل في حركة لولبية، إذ أن صيغة المضارعة التي جاء عليها الفعل تجعل الولي يعود مرة واثنتين وثلاثا وربما أكثر، فهل سيصل(؟!). وقد تبع بحرف الجر "إلى" الذي يدل على الانتهاء، وتحديد المكان المخصص للعودة وكأن الروائي أراد أن يجعل وليه يعرف هدفه فيصل إليه بسرعة وبأقل جهد، ولكن ما يحدث أو ما نجد في متن الرواية هو معاناة الولي من التيه والضياع في الصحراء والفيافي. أما "المقام الزكي" فالمقام –عند المتصوفة– هو المنزلة الروحية التي يمر بها السالك إلى الله، والزكي هو الحلال الذي لا يستوخم عقباه"[19].

إذن هذا الولي الطاهر(؟) يعود إلى مقامه الزكي(؟)، هكذا كان العنوان الرئيس، فهل يعود الولي في متن الرواية؟

إن العنوان متاهة نصية، أحبولة وفخ ينصبه الروائي للقارئ يوهمه أن القضية سهلة، والعودة أكيدة، ولدرجة أنك أول ما تقرأ العنوان تظن أن الولي عاد، وما على النص إلا إن يبين لك طريقة عودته، والخيرات التي حلت بهذه العودة.

ولكن بقراءتنا النص نكشف أن هذه العودة للولي هي عودة سيزيفية، فالمقام الذي يعود إليه هذا الولي هو مقام لم يوجد بعد(؟).

العنوان كحقول دلالية فرعية: إنها العناوين التي من شأنها خلخلة التهيؤ الذي يضعه العنوان الرئيس، أو على الأقل من شأنها خلق هامش من التلقي المغاير لتلقي الأولى[20].

ففي البداية كان "تحليق حر" دلالية على الانطلاق والانعتاق من قيود لا يريد البطل الوقوع فيها، تحليق كاد يربط بين البداية والنهاية، فتظهر العضباء وقد توقفت فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة من الفيء كله، قبالة المقام الزكي "بحول الله وحمده هانحن نرجع إلى أرضنا من جديد"[21]. وكأن الولي عثر على المقام بعد غيبة وبحث طويلين عثر عليه ضبابيا ظلاميا، لأن المقام "**هو السراب الذي يحسبه الضمآن ماء**"[22] في هذا التحليق. وتلاه "العلو فوق السحاب" علو الشمس فيه ذاهلة لا تتم على أي توجه، علو قد يكون حالة صوفية أو سفر صوفي، فيه كان التوحد مع الزمان والمكان، سفر جمع بين مشاهد متباعدة الأزمان والأماكن علو يكاد يعكس مرحلة سوداء تعيشها الجزائر.

وما يثير فعلا في هذا العلو إقصاء اللوحة السادسة "6"، حيث أننا لا نفهم لماذا هذا الإقصاء الذي جاء تحت هذا العنوان، أو بالأحرى في هذه المرحلة، لتذكر هذه اللوحة بعد ذلك. وبعد هذا السفر الصوفي المتعب تأتي "البسملة" والتي يقول عنها الولي الطاهر "**حالة صوفية كاذبة، إنها حالة تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بنائم ولا هو باليقظ**"[23]. وهي صفة للرجل غير محمود المجيء، فكأن عودته غير محمودة، وفيها سيكون الهول الكبير. أما "في البداية كان الاقلاع" فهو عنوان جاء يصور حالة الولي الطاهر، وهو يبحث عن مقامه الزكي بعد فقد الذاكرة. فقد أصبح في حالة اللاعقل أو اللاوعي بعد لحظة الغواية التي مارستها عليه "بلارة ابنة الملك تميم بن المعز زوجة الناصر

بن علناس بن حماد الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينار واحد وأعاد إليه البقية. ابتنى لي قصرا منفيا سماه باسمي، لذا ما أن يقوم قصر في أي بر كان إلا وكنت سيدته الأولى والأخيرة. أنزل من السماء وأتخذ موقعي... قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر "تربة العز" إلا لكونه سلطانا قوي النفوذ، إنما لأقي شر الحرب وويلاتها..."[24].

بهذا عرفن بلارة بنفسها في متن الرواية، وفي هذه المرحلة بالذات، مرحلة الإقلاع بعد حالة البسملة التي سادت. مرحلة ذكر فيها العنصر أو بالمعنى الدقيق اللوحة المقصاة في مرحلة العلو فوق السحاب، إذن هو إقلاع قد يكون بداية البداية، إنه إقلاع بدأ في هذا الفيف الواسع، من أين؟ وإلى أين؟ الله والولي الطاهر أعلم.

بعد هذا الإقلاع في هذا الفيف، الشيء المفروض والمتوقع أن يكون لهذا الإقلاع مرحلة أو حالة هبوط، فهل يكون ذلك؟.

هذا ما صوره لنا الروائي في محاولات الهبوط الثلاث، والتي كانت بمثابة إعادة لنصوص سابقة في متن الرواية نفسها اختارها الروائي بطريقة ذكية علها تسهم في إضاءة بعض الجوانب الغامضة من ناحية، وللدلالة على استعصاء تواصل الولي الطاهر مع الواقع من ناحية أخرى لأن الصوت بلغ منتهاه ومبتغاه، وبضرورة توقف حالة الذهول..."[25].

وبملاحظة بسيطة نجد "محاولة هبوط أولى" تكرار لما جاء في الصفحة الأولى من الرواية، مما يعني أن نهاية أحداث الرواية ما هي إلا بدايتها المفترضة التي ستدفع القارئ إلى ملأ كل فراغ أحدثه الروائي أو صاحب النص. وتختتم الرواية بعد محاولات الهبوط الثلاث بهبوط اضطراري هبوط ينفي عودة الولي الطاهر إلى المقام لأن ما عدم إكمال الآية: ﴿قد أفلح من تزكي﴾[26] إلا دليل على عدم العثور على هذا المقام الزكي. كما نجد في هذا الهبوط استغلال ذكي لظاهرة الكسوف التي حدثت يوم أوت 1999. إنه كسوف غير واضح أورده المؤلف ليعبر به الأمور غير الواضحة التي تحدث في الجزائر، وبهذا تركت الأبواب مشرعة لنهايات مختلفة عديدة، على الرغم من زواربها الضيقة واتجاهاتها الكثيرة[27].

3- الإهـــداء:

وهو العتبة الثالثة للنص، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية[28]، حيث أن الإهداء الذي تصدر الرواية هو في الحقيقة جزء من الرواية، لأن الإهداء كان لحسين مروة –وهو كاتبو ناقد لبناني قتل في الحرب الأهلية– ولمحمود أمين العالم، وكلاهما رمز من الرموز الثقافية والفكرية العربية المعاصرة، إنهما رمزان سيوعيان. ربما لا نستطيع أن ننفي القصدية في هذه العتبة حيث يمكننا القول أن وطار لا يزال حاملا هواجس الواقعية الاشتراكية[29]، إلا أنه في هذا النص يجسد شيوعيته بطريقة لولبية، فيشير الروائي بهذا الإهداء –لشخص ميت، وشخص آخر لا يزال على قيد الحياة– إلى أن شمعة المثقف الشيوعي لا تنطفئ، يذهب واحد ويبقى آخر يحمل اللواء فرغم الموت تستمر الحياة، هذا من وجهة رأي كعينة. ومن وجهة أخرى، أين تنقلب الموازين عندما نستند على الرأي الذي ينكر شيوعية "حسين مروة"، ويؤكد تعصبه للنظام الإسلامي. فكأن وطار يشير إلى أن النظام الإسلامي قد ولى مجده أمام تطورات العصر، فهو غير صالح للتطبيق على العهد الذي طبق به أيام

الخلافة الإسلامية، ولكي يتمكن من مجابهة الوضع عليه الاصطباغ، بل التوحد مع المنقذ المقتدر الذي يراه صاحب النص صالحا -وحده دون سواه-، ليكون بديلا حسنا وبارا لذلك المجد الضائع، إنها الشيوعية التي تبقي تناضل، فهي صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان، إنها عملاقة كالشخص الذي تمثلت فيه محمود أمين العالم، وكان الدعاء لها من خلاله بطول العمر.

والإهداء في شطره الثاني، جاء مستندا على فلسفتين، الأولى يونانية من خلال مثل يقول: "**لا يمكن أن نستحم بماء النهر الواحد مرتين**"[30]. في حين الطاهر وطار بتقنية تناصية تخالفية يقول: "**قد نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن كان في بركة ونستحم فيه مرتين**"[31]. فكان التحويل لذلك الرأي في الفلسفة اليونانية بينما الفلسفة الثانية هي الهندية، استند عليها من خلال رأي من آرائها يقول: "**لا يمكن أن نستضيء بنور الشمعة الواحدة مرتين**"[32] وهو الرأي نفسه عند الروائي في الشطر الثاني من القول. ويربط ذلك مع عودة الولي الطاهر، نجد أن حركة العودة هذه نصطدم بحقيقة هذين القولين، وقبلها قال وطار "اللي ولي على الجرة تعب"[33].

4- المقدمــــة:

وهي إحدى عتبات النص التي تشد انتباهنا، إنها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه[34]. وهي كلمة مهد فيها الروائي للقارئ دخول عالم الرواية المليء بالمتاهات.

إنها "كلمة لا بد منها" قالها وطار وكأنه يخاف من وقوع متلقية في مطبات عديدة، فلجأ لهذا النص المصاحب، ولعل ما يجسد خوفه هذا قوله في المقدمة: "**إن القارئ الذي ليس له ثقافة** تراثية عموما، نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط"[35]. وبذلك يوضح وطار للقارئ ما يجب عليه فعله لفهم النص. كما قام الروائي في هذه العتبة بتحليل ما اتكأ عليه في كتابة الرواية.

كما نجده يفتخر لكونه كاتب سياسي، ويقول: "أن ما في الرواية من تجريد وسريالية يعود إلى صعوبة القضية وتشعبها". وهو لا يدافع عن نفسه لأنه كاتب تشكل على مدى ما يقرب نصف قرن[36].

هكذا كانت العتبة الأخيرة، تقريرا نقديا على النص بقلم المؤلف ذاته، ومفتاحا للقراءة الممكنة، رغم أن هذا البيان القانوني ربما كان ضارا بالرواية من الوجهة الفنية، إذ يسوق القارئ -بالضرورة- إلى التوقف عند المستوى الحر للمادة الأولية، فلا تجعله يسترد وعيه أثناء عملية القراءة والتأويل، لكن في الحقيقة، أن القارئ واقع في ذلك أثناء قراءة النص من تلقاء نفسه نظرا لخلفيته المعرفية. فالنص المصاحب ليس عائقا لعملية التلقي بقدر ما يهيأ لها، كما هي مقدمة هذه الرواية، لأنه إذا كان القارئ يقرأ بذاكرته، فإن للنص أيضا ذاكرة لا يستطيع الفكاك منها مهما حاول.

1- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، ط1، 1999، الجزائر.

2- Gérard Genette, seuil, ed seuil. collpoetique paris, 1987, p7.

3- محمد بنين، الشعر العربي الحديث (بنايته وابدالاتها، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء، المغرب ط3، 2001، ص188.

4- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص91.

5- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص56.
6- المرجع: نفسه، ص148.
7- عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد الصادر في 04 جوان 1999، ص125.
8- عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد15، 2000، ص85
9- وليد بوعديلة، رواية الصلاة في محراب الفجيعة الجزائرية، الخبر، الجزائر، 2000/02/14 .
10- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص25.
11- الرواية، ص7-8.
12- الرواية، ص9 .
13- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص111.
14- المرجع نفسه، ص111-113.
15- جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثالث، الكويت، 1997، ص108.
16- على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق، عمان، ط1، 1997، ص173 .
17- محمد بن زيان، النص والمحنة (2)، رسالة الأطلس، العدد 319، الصادر في 13-2000/11/19، ص18.
18- الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات، دار الكتاب اللبناني المصري، بيروت، القاهرة، ط1، 1991، ص265.
19- أحمد عبد الدايم (ت/756 هـ)، عمدة الحفاظ، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص57.
20- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص61.
21- الرواية، ص11.
22- الرواية، ص13.
23- الرواية، ص81.
24- الرواية، ص91.
25- الرواية، ص18.
26- سورة الأعلى الآية 14.
27- سهيل هلال، صرخة ضد الخوف، الشرق الأوسط، 1999/10/25.
28- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص64.
29- محمد بن زيان، المرجع السابق، ص18.
30- المرجع نفسه، ص18.
31- الرواية، ص3.
32- محمد بن زيان، المرجع نفسه، ص18.
33- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، الجاحظية، الجزائر، الطبعة الأولى، 1955، ص57.
34- حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص150.
35- الرواية، ص10.
36- الرواية، ص7.





أصوات الرواية المغربية (*)

بمدينة قابس التونسية، وفي نهاية 2007 من يوم الخميس27 دجنبر، وسط جو شتائي ورياح بحرية ممزوجة بسحر الواحات، وألفة المكان بالتاريخ والثقافة، التأمت أشغال الملتقى المغاربي للرواية المغربية -التونسية في دورته الثانية - بعد دورة فبراير2007 بالدار البيضاء- وهذه المرة حول الرواية المغربية بعيون النقد التونسي.

نظم هذا اللقاء مركز الرواية العربية بقابس ومختبر السرديات بكلية الآداب بنمسيك بالدار البيضاء (جامعة الحسن الثاني/المحمدية). وقد حضر اللقاء وفد مغربي مكون من الكتاب والنقاد: مبارك ربيع،، عبد اللطيف محفوظ، الحبيب الدايم ربي، بوشعيب الساوري، ويترأسه شعيب حليفي.

وعرف هذا الملتقى دراسة سبع عشرة تجربة روائية للروائيين الآتية أسماؤهم:

بن سالم حميش،، محمد الهجابي، عبد الله العروي، إدريس بلمليح، الحبيب الدائم ربي، يوسف فاضل، محمد زفزاف ، عمر والقاضي، أحمد المديني، محمد برادة، الطاهر المحفوظي، ليلى أبو زيد، فاتحة مورشيد، جمال بوطيب، شعيب حليفي،سعيد بوكرامي.

كما شهد هذا الملتقى تكريم الباحثين التونسيين عبد الله الزرلي وبشير المؤدب.

وفي ختام الملتقى تم تكريم الروائي المغربي **مبارك ربيع** لمكانته في ترسيخ جنس الرواية وباعتباره أحد روادها بالمغرب، حيث ألقى كلمة بالمناسبة عبر فيها عن الأفق المغاربي المتجدد الذي يؤسس له المثقفون والباحثون.

حكاية بأصوات متعددة

قبل بدء الجلسة العلمية الأولى افتتح اللقاء بكلمات **محمد الباردي** (رئيس مركز الرواية بقابس) **وشعيب حليفي** (رئيس مختبر السرديات) **وعبد** الكريم مصباح (والي قابس) حيث أجمعوا على دعم العمل الثقافي المغاربي المشترك في أفق تواصل دائم مستمر.

الجلسة الأولى ترأسها **بشير المؤدب**. وكان أول متدخل هو **الصادق القاسمي** بموضوع تقاطع الخطاب التاريخي والروائي في رواية مجنون الحكم **لبنسالم حميش**، أبرز فيه بعد التخييل التاريخي في الرواية مفككا عناصرها موضحا حضور الوعي التاريخي واشتغاله جماليا وإيديولوجيا.

وحول رواية موت الفوات **لمحمد الهجابي** ناقش **أحمد الناوي البدري** سردية الانهزام من خلال تحليله لتيمات المطاردة والجنس والرحيل والخيبة ثم الاغتراب والقهر، مضيئا تداخل هذه التيمات ضمن حبكة بوليسية تهتم بسرد كل العناصر التي تحرك الانهزام ضمن مشاهد سردية تركز على فشل تجارب حياتية في المجتمع.

أما **مصدق الجليدي** فقد قدم، عن طريق عرض الباوربوانت، مداخلته حول رواية الآفة **لعبد الله العروي** رابطا مشروع هذا الأخير الفكري في كتابه "ثقافتنا في ضوء التاريخ" وهذه الرواية متحدثا عن السهو والنسيان ضمن حبكة تقترب من الخيال العلمي وتلامس التشويق الأدبي الذي يستثمر التأمل والنقد.

ثم تلاه **عمر حفيظ** الذي قارب رواية الجسد الهارب **لإدريس بلمليح** من زاوية تفتيت مقولاتها الاجتماعية والإيديولوجية معتبرا أنها رواية البحث عن المسكوت عنه ضمن خطة الاحتجاج والسخرية وتوليد المفارقات،

- ندوة حول الرواية المغربية بمدينة قابس التونسية
- مراسلة من المغرب عبر الأنترنت -

بالإضافة إلى أهمية التعدد اللغوي وانعكاسه على التعدد الدلالي في هذه الرواية.

وفي تعقيب **عبد اللطيف محفوظ** (المغرب) أشار إلى أهمية قراءة الرواية المغربية من منظورات مختلفة تعكس الوعي النقدي من جهة، والرغبة في معرفة التجربة الروائية المغربية في تنوعها.

الرواية وبناء الدائرة

في صبيحة يوم الجمعة، عاد المشاركون في الملتقى إلى الاجتماع في الجلسة الثانية برئاسة **عبد الله الزرلي**، حيث تدخل **عامر الحلواني** في قراءة لرواية زريعة البلاد **للحبيب الدائم ربي** من خلال مقاربة سيميائية لتيمة الموت والشخصيات وتجليهما الملتبس جماليا وهو ما سعى الباحث إلى الحفر فيه انطلاقا من حضور تعدد لغوي لافت شكل معجما خاصا بهذه الرواية. مثلما خلص على أن شخصية السلومي هي فاعل جامع لكل الشخصيات فيما الموت تيمة بانية للنص.

وفي سياق آخر حول تجربة **يوسف فاضل** قدم **عبد القادر اللطيفي** قراءة في رواية سلستينا مقدما لها بالحديث عن سمات الرواية المغربية وخصوصياتها، بعد ذلك عرض لمفاصل الرواية وطريقة صوغها الفني مبرزا خبرة الروائي بشخصياته وسيطرته عليها، ليخلص إلى أن يوسف فاضل قدم عملا تجريبيا على مستوى الشكل واهتم بما هو هامشي على مستوى الحياة.

كما حضرت رواية محاولة عيش **لمحمد زفزاف** بقراءة قدمها **سفيان بن عون**، والذي فكك بنياتها بدءا من خطية السرد والبعد الإيهامي الذي صاحبه ووضعية المسرود له في علاقته بالشخصيات والسارد ليصل إلى محورين هامين نفتا انتباهه، وهما حضور الشخصية الباحثة عن إيجاد تفسير لما يدور حولها من تناقضات ثم الشكل الدائري الذي يحكم بناء الرواية.

وقارب **محمد الجابلي** رواية الجمرة الصدئة **لعمر والقاضي** مبتدئا بما يطرحه هذا النص من إشكالية التجنيس ومفهوم السيرة الروائية في علاقته بالرواية، ليعود على دلالة العنوان وربطه بباقي المكونات المشكلة لصوت الرواية وطموحها ضمن بنية علق عليها الباحث بكونها ذات طابع قصصي تتجه نحو رحلة بين الرجاء والخيبة.

وفي ختام هذه الجلسة قدم الروائي المغربي **الحبيب الدائم ربي** شهادة حول تجربته الروائية التي حاول من خلالها تجلية منابعها السوسوثقافية مركزا على لحظات فارقة بصمت مساره الحيّاتي، ووشمت ذاكرته ووجدانه بندوب كان من شأنها حفز تجربة الكتابة لديه، كما توقف عند بعض السمات النوعية لنصوصه السردية والروائية التي تحاول جعل فعل التجريب موائما للتجربة بحثا عن خصوصية ممكنة في خارطة الرواية المغربية.

الجلسة العلمية الثالثة ترأسها الباحث **رضا حميد** مقدما لتجربة مبارك ربيع ودوره في تشكيل المشهد الروائي المغربي.

أول متدخل في هذه الجلسة المخصصة لثلاثية درب السلطان هو **زهير مبارك** الذي قارب الجزء الأول منها، انطلاقا من المقاربة السردية والأسلوبية باحثا في اللغة الشعرية التي شكلت حافزا للقراءة وركنا فنيا في الرواية. فيما تطرق **الأمين بن مبروك** إلى الجزء الثاني حيث لاحظ قدرة الكاتب على تشخيص الواقع انطلاقا من توالد لوحات حكائية تدين الواقع وتكشف عن مدى تمزقه. وحول الجزء الثالث من الرواية تدخل **محي الدين حمدي** الذي عالج مفهوم العجيب ودوره في تشكل صور وأبعاد

جمالية حققت للرواية أفقا ثقافيا يحتفي بالمكان وتواريخه.

في شهادة **الروائي مبارك ربيع** تحدث في البداية عن أهمية مثل هذه اللقاءات المغاربية والدور الذي يمكن أن تلعبه في تحقيق مزيد من التقارب بين الشعوب، وكيف أنها قد تمهد الطريق نحو توسيع مجال رواج الكتاب المغاربي وخلق قوة ضغط ثقافية من أجل مغرب عربي بلا حواجز، وأشار إلى أهمية ترسيخ ثقافة الاعتراف عبر تكريم المبدعين والأدباء ليخلص إلى الحديث عن تجربته الروائية مسجلا علاقاتها بالواقع المغربي وتحولاته، وآفاقها المستقبلية.

في زوال يوم الجمعة عاد الباحثون إلى الالتئام مجددا في جلسة رابعة برئاسة **عبد الحميد عبد الواحد** والتي خصصت لقراءة المنجز الروائي **لأحمد المديني** حيث افتتحها **رضا الابيض** بقراءة في رواية المخدوعون مؤشرا على علاقة النقد والإبداع من خلال هذه الرواية عبر ثلاثة محاور وهي هيمنة الشخصية، التداخل مع السيرة الذاتية ثم الميتاراوية. وحول رواية العجب العجاب رصدت **سهيرة شبشوب** مظاهر السخرية فيها على مستوى عتباتها (العنوان الغلاف، التصديرات، الملحقات) لتخلص إلى كون مبدأ السخرية شكل عنصرا محركا لهذه الرواية. واختتم **محمد الباردي** المحور المخصص حول أحمد المديني بتقديم دراسة في مغامرة التجريب عند المديني من خلال أغلب رواياته. متحدثا عن العديد من القضايا التي اعتبرها أساسية في هذا المسار، منها مقولة الاغتراب وفن التشخيص ومقولة الميتاروائي ليصل إلى مكون التجريب وحدوده وآفاقه في المتن الروائي المديني.

وفي محور آخر من نفس الجلسة تدخل **محمد لخبو** مقدما قراء لرواية امرأة النسيان **لمحمد برادة** مهتما ببناء نظري أطر بحثه حول علاقة المرجع بالتخييل في هذه الرواية مقدما تحليلات رصدت خضوع المرجعي للتخييلي والتحويلات الفنية التي صاغها محمد برادة بجمالية عكست تفاعل الفني والنقدي والإيديولوجي.

واختتم **قيس الهمامي** هذه الجلسة بورقة نقدية حول نص **أفول الليل للطاهر المحفوظي** محللا التقاطع التفاعلي بين الواقع والتخييل باعتبار النص هو خطاب حول أحداث واقعية تفسر تجربة الراوي-المؤلف- خلال ما تعرض له من اعتقال سياسي.

في تعقيب **بوشعيب الساوري** (المغرب) على هذه الجلسة، أشار إلى المرجعيات التي تحكمت في القراءات النقدية المقدمة والمهادات الفلسفية متسائلا عن مدى وضوحها وإجرائيتها في مقاربة نصوص روائية مغربية.

انطلقت الجلسة الخامسة -التي ترأسها **حافظ عبد الرحيم** في وقت متأخر من مساء يوم الجمعة، بمداخلة **سلوى السعداوي** حول رواية الفصل الأخير **لليلى أبو زيد** انطلاقا من تصور نقدي حول رواية الأطروحة ومدى استجابة الفصل الأخير لها كما تطرقت الباحثة إلى مسالة غياب الألفة بين المثقف وواقعه واختمار الوجدان المغربي عبر صورة الحالم بالثراء في أمريكا.

وحول رواية **لحظات لا غير لفاتحة مورشيد** تدخلت **زهرة كمون** للبحث في حضور الشعر في هذه الرواية عبر الاحتفاء باللغة والتركيز على مكون الاستعارة ،مما أثرى الحكاية ورسم لها فجوات ضمن شعرية الشخصية وشعرية الحكاية. ومن زاوية أخرى قرأ **لسعد بن حسين** ورقة طريفة حول نفس الرواية كاشفا عن بعد التناص بين هذه الرواية وبين شريط سينمائي فرنسي ورواية قصة حب لاريك سيغال على مستوى التيمة وبناء الصور كما بين في محور آخر من مداخلته حضور التعدد الأجناسي

ودوره في تأثيث التخييل الروائي. وخلص على أن رواية لحظات لا غير تشد القارئ ببساطة حكايتها وقدرتها على خلق لعب روائي.

وقدمت **حنان الفرشيشي** قراءة في رواية سوق النساء **لجمال بوطيب** معتبرة أنها تتميز بخاصيتين أساسيتين: التقليد على مستوى الدلالة (قصة حب) والتجديد على مستوى بناء الحكاية، كما درست الباحثة أسلوب الكاتب في بناء الرواية وتعدد الرواة حيث اعتبرت أن الحكاية كانت ذريعة لتحقيق التوازن والتأسيس لذاكرة جديدة عبر النسيان.

الورقة الأخيرة في هذه الجلسة كانت حول رواية زهرة الجاهلية قدمها هادي الغابري وبالتحديد حول ترهين التاريخ متوقفا عند عرضه لعلاقات شخصيات الرواية مع شخصية زهرة، هذه الأخيرة التي صورها الكاتب رمزا للتطهير بالعبث. كما سعى الباحث إلى إيجاد صور للمطابقة بين دلالات الرواية وبين انسداد الحاضر. واعتبر الرواية تقدم مضمونا سياسيا إيديولوجيا.

آفاق التخييل

وفي جلسة يوم السبت التي ترأسها محمد لخبو قدم **محمد بن عياد** قراءة تأويلية في رواية مجازفات البيزنطي **لشعيب حليفي** من خلال ثلاثة أبعاد: الإدراكي، الإيديولوجي، والنفعي. ليركب في النهاية معاني تأويلية لنص روائي مراوغ. وحول نفس الرواية تدخل **عبد المجيد البحري** بورقة تحت عنوان مجازفات السرد، قدم مدخلا تمهيديا حول التجريب ثم قراءة في العنوان أو أحابيل الغواية لينتقل إلى الاستهلال أو متاهات البدايات، ويختم بالباس التجنيس الذي اعتبره شكلا لعبيا ومغامرة روائية. وتدخل **رضا صالح** بورقة عاودت قراءة مجازفات البيزنطي ركزت على ثلاثة محاور وهي التعدد الأجناسي داخل الرواية وحضور المفارقة ثم التناص.

وحول رواية **رائحة الجنة** لنفس الكاتب، قدم **منير الرقي** قراءة للدلالات والفواعل مركزا على أهمية المكان والقيم كما تقدم الرواية بحسب استنتاج الباحث رؤية أخرى لمفهوم التاريخ وإعادة الاعتبار للتاريخ الشفوي المهمل.

وجاءت المداخلة الأخيرة **لعبد المنعم شيحة** حول رواية ثقل العالم **لسعيد بوكرامي** (منشورة اليكترونيا بموقع مجلة الكلمة التي يشرف عليها الناقد صبري حافظ) مستندة على خلفية نظرية تعتمد جهة القول ودورها في التشكيل الجمالي للمكان وتوجيه المرجع في تمثيلات المدينة، كما خلص الباحث إلى وجود غزارة لأحكام القيمة للذات حول العالم والأخبار التي تسوقها.

وفي شهادة **شعيب حليفي**، اعتبر فيها أن كتابته للرواية قرينة بالصراع وإعادة الاعتبار للمهمل والمنسي من ذاكرة جمعية في فضاء الشاوية الذي تصبح فيه الحكاية أكبر من الحياة.

وفي ختام أشغال هذا الملتقى، أصدر المشاركون البيان الختامي التالي:

"احتضنت مدينة قابس في الفترة المتراوحة بين 27 و29 دجنبر 2007 أعمال ندوة الرواية المغربية: قراءات تونسية التي جاءت تواصلا مع الندوة الأولى التي انعقدت بكلية الآداب بنمسيك بالدار البيضاء في فبراير 2007. وقد تدارس الباحثون والنقاد التونسيون عددا من الروايات المغربية الممثلة لمختلف الأصوات والتجارب السردية، وذلك انطلاقا من مناهج ورؤى أبرزت الأبعاد الجمالية والفكرية لهذه النصوص، وقد كان النقاش الموازي مثمنا لهذه النصوص والدراسات حولها. كما جرى في ختام الندوة تكريم الروائي المتميز مبارك ربيع

باعتباره صوتا روائيا مؤسسا وفاعلا في المشهد الروائي المغربي والعربي.

وإن المشاركين في هذه الندوة ليثمنون المجهود المبذول من قبل جمعية مركز الرواية العربية بقابس ومختبر السرديات بكلية الآداب بنمسيك بالدار البيضاء لتأسيس تقاليد تبادل ثقافي مختص في مجال الرواية ومثمر بين تونس والمغرب، كما ينوهون بإتاحة الفرصة للباحثين والنقاد الشباب من المغرب وتونس لتقديم بحوثهم ودراساتهم حول المنتج الروائي التونسي والمغربي، كما يشيد المشاركون بقيمة الدراسات العلمية المقدمة وما حاولت أن ترصده من خصائص لبعض التجارب الروائية المغربية، ويوصي المشاركون بـ:

– ضرورة توسيع آفاق العمل الثقافي المشترك بين البلدين كي يشمل كامل أقطار المغرب العربي. خاصة أن جمعية رابطة أهل القلم بسطيف الجزائرية وبعض الإخوة من مجلس الثقافة العام بالجماهيرية الليبية قد عبروا عن استعدادهم للانخراط في هذا العمل المغاربي المشترك حول الرواية، ويصير بذلك ملتقى الرواية دوريا كل سنة في أحد الأقطار المغاربية بالتناوب.

– ضرورة نشر أعمال ندوتي الدار البيضاء وقابس في كتاب مشترك.

– تشكيل لجنة عليا للملتقى، من كافة الأطراف المنظمة، تسهر على إعداد الجوانب الإجرائية والعلمية للدورات المقبلة.

– يعلن الملتقى أن الدورة المقبلة لملتقى الرواية المغاربية سيستضيفه المغرب في منتصف سنة 2009 بمشاركة كل الأقطار المغاربية.

واقترح المشاركون أن يكون محور الندوة القادمة بالمغرب هو **"اللغة في الرواية المغاربية."**





كشف الغمة

خطاب للقارئ

بقلم عمار بلحسن

"مقال كتبه المرحوم قبل وفاته وكان من المفروض أن تنشره إحدى الصحف في كتاب إلا أن ذلك لم يحدث. نعيد نشره في المجلة على أمل أن يصدر في كتاب مستقل" هيئة التحرير

مقدمة:

أخي القارئ....

* بكل ما ترك لي المرض المستعصي من صفاء وبكل ما بقي في الجسد من نفس وفي القلب من حب وفي العقل من عقلانية، في عزلة صوفية، كتبت ما كتبت، قاصدا تنبيه الغافل، واستنطاق الصامت وكشف الغمة، غمة الروح الجزائرية في مأزقها،أزمتها، ومحنتها.

* ليس هذا دراسة أو سسيولوجيا أو انتروبولوجيا أو تحليل علمي أكاديمي إنه حديث أو كتابة تحتوي هذه المنهجيات، ولكنها ترتبط مع طرائف أي من الدارسين أنها كتابة متفجرة، متشظية متعددة ومغايرة أشبه بتعددية وتناقضيه واختلافيه النظر إلى واقع وثقافة ومجتمع هو نفسه متعدد، متفجر وعنيف.

* هي كتابة وليست مجاهدة وجهاد، ضد اليأس والموت وكاشفة وكشف لغمة الروح في أوجاع الدنيا والعالم وحب هي قبل أن تكون حداثة ومعرفة هشة وإكثار للثرثرة وتظاهر بالمواقف الزائفة الجاهدة، إنها عقلانية وصلاة هي كتابة، وهي على الأصح خطاب يمتزج فيه الذاتي بالمعيشي بالنظري حيث تتوالد الموضوعات والمقاربات ولكنها تطمح نصا لتكون نصا تؤسسه عقلانية نقدية جذرية وجزئية، تتواشج فيها نزعة جاحظية وخلدونية ومقريزية، حيث يهيمن النظر العقلي الذي تمتح من حضارة وكتابات إسلامية لم تفقد وهجها رغم النكسات، هل هي رؤية عقلية كواقع مريض؟ ليكن.

* حتى ولو ذوى الجسد تحت ضربات الداء، فإن الصفاء الذهني والعقلانية الراديكالية الذي تخترق هذه الحلقات تغيير المنبر التاريخي بلسان ولغة خطاب ومفاهيم ومصطلحات لا تخجل من كونها كونية ووليدة للحداثة الفلسفية والعلمية للعصر والتاريخ فأنا أحد المثقفين "المعربين-المزدوجين" الذين تكونوا من حضن اليسار الجامعي في السبعينات، كتبوا وأبدعوا وأحبوا الثقافة والجزائر بتواضع ولم ينسوا القيم وطبقوا ما قال الله عز وجل في كتابه "....أقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان مل لم يعلم..."

بؤس الحياة الإيديولوجية الجزائرية

ولكن أقلامهم لم تعرف تعارضات بين إيمانهم العميق الصامت والعقلانية فقد غمست قبل أن تعرف النظريات الكبرى للتاريخ والثقافة والمجتمع وتشهد نفكك المنظومات الفكرية والإيديولوجية وإفلاس أنظمة البيروقراطية في حبر اللوح المجفف لتراث الإسلام والعربية والحضارة الإسلامية واندفعت بحب للمعرفة البشرية ورمت بقلبها وذاتها في عقلانية وحداثة العالم وهي في عز النضج لترى واقعها، بدون نزعة سلفية وتغريبية، تغتال العقل وتبطل النظر وتقمع الاجتهاد

والإبداع وتهرب للأمام مدافعة عن حداثة لا تعيشها وتراها إلا كعيش إدماج وهمي مدع في تبعية فكرية ومعرفية، ناكرة هوية مفتوحة نيرة شكل الدين والعقلانية نبراسها عبر الزمن ولا تشكل حاجزا في وجه التقدم والدخول في العصور الحديثة والتاريخ أو تنكسر إلى الخلف مستسلمة في نزعة ميتة تقدس التراث وخطابات الأسلاف آمنة في حضن تاريخ نير، توارى إلى غير رجعة حاملا عظمة بائدة.

نطمح لتكون الجزائر بلدا يحلو فيه العيش، ويطيب فيه المقام، يرتاح فيه المرء لمواطنيه ودينه ويعيش عصره في خير ميم، كما الناس أجمعين.

هل هناك أمل في النفق المظلم؟ نعم تمة بصيص لقد سخرت أنفاسي وربما الأخيرة من جسد خان روحا أحبت الخير لكل العباد والبلاد، ولم يبق لها سوى الله والشجاعة القصوى لكي تنتصر على الغمة وتخرج من المحنة محنة الجسد والوطن آمين .

عمار بلحسن

بؤس الحياة الجزائرية "مظاهر وبنايات"

يتجلى بؤس الحياة الجزائرية في الحياة اليومية الثقافية بوضعها انتروبولوجيا وممارسة يومية، عفوية، تحمل تصورات وسلوكات وردود أفعال طبيعية عادية. ومضمونات ثقافية، إعتقادية أخلاقية، تعطي لحياة الفرد والجماعات مسارات وغايات ومحفزات ومتعا ودوافع، يختلف فيها العقلاني بالعاطفي والحسي والمتعي الحياتي بحيث ليصبح الوقت الاجتماعي والزمن قابلا للعيش، في الحياة الجزائرية والحياة التي تسود الجزائر من أقصاها إلى أقصاها مدنا وأحياءا ثمة عناصر بئيسة تجعل من الوقت الاجتماعي والزمن الإنساني كتلة ثقيلة بحيث يصبح الفرد والجماعة وكأنهم معاقين بالمعيش والمعيشة، حياة ضنك وتعب وبؤس، حتى وإن كانت ذات مستوى تجاري يعوق بعض المجتمعات المجاورة ولكنها لا تحمل جاذبية تعبر بشهادة الجميع مواطنين وأجانب حياة قميئة الدليل لا تمد أليه الجزائر حتى قبل القلائل الحالية ظهور وإظمحلال السياحة رغم الجمال الأخاذ وهبوط الدينار ووجود بعض الفنادق الراقية وحياة مكبوحة ، يبدو أن الجزائر وصل إلى سقفها، لا يمكن الاستمرار في ممارسة وتصور الحياة الاجتماعية واليومية هذا الشكل لا طبيعي، الذي يمتاز بحياة استهلاكية صعبة مستعصية وثقافة يومية معطوبة ثقيلة وحياة عاطفية، أخلاقية وجنسية مكبوتة، لا تملك أية قناة للتصريف والممارسة الاجتماعية المرحة وغياب قنوات الترفيه العادية، وغياب الحياة كأحداث ومتع جماعية وتكوين جمعيات ونوادي سهلة تسمح بها وإعادة تنظيم جذري لوقت العمل والزمن الحر وتنظيف وتنقية الفضاءات الاجتماعية..الخ.

نعم كل هذا يتجدر في إشكالية السلطة والحياة اليومية، أي يرحبوا بسؤال هو كيف أطرت وصنعت السلطة السياسية والاقتصادية والثقافية ولحياة المواطن ممارساتها وشكلها ومضمونها وكيف أنتجت هندامه وعقله ومخيلته؟

في جذر وإحالات هذا السؤال، يتدخل الاقتصاد والحياة التجارية ونمط الثقافة والحياة الاستهلاكية، وجاذبية الحياة اليومية حيث يختلف العيش والتجوال، الشراء الاستهلاك، التمتع بالحياة والهوايات وعفوية الجماعات الصغيرة كالعصبات المهنية والدينية، النوادي والروابط، جماعات "الوقت الحر" وقتله إن صح التعبير وممارسات عفوية للراحة والحق في متعة العيش بدون قمع أو إرهاب أو البحث عن الراحة بسهولة وارتياء الأماكن العمومية، بنظافة ونقاء الأمكنة وجاذبيتها وحيوية مسيرها، وجود نوع من ثقافة جدية متعية تمتعية بين المستهلكين والبائعين والخدامين

سواء تجلى هذا في المقهى أو النادي أو الشارع، أو المتجر. إضافة إلى الإحساس بالأمان وحضور لدولة وهيبة السلطة العمومية واعتداء على الأفراد والملكية والمال والأمن ثم هناك إشكالية خروج المرأة وحياة الاختلاط الأخلاقية حتى بالمنظور الديني الأخلاقي..الخ

في جميع إشكاليات هذه المسائل اليومية العادية تبدو الحياة الجزائرية قميئة، رديئـــة، صعبة، وغير قابلة أساسا للعيش سواء من طرف المواطن، العائلة والجماعات أو السياح الأجانب.

"لا شيء يحدث، ففي مدينة الجزائر أو غيرها لا شيء هناك العدم لا حياة أو متعة هناك الإحساس بالعدم".

لا أحد يأتي إلى مدن الجزائر لا صيفا ولا شتاءا، لا أحد يأتي للسواحل أو الشواطئ والجبال والأماكن السياحية، ثمة فقط كتل من العامة تملك الأمكنة بدون تميز، تمتاز بالكثافة والرداءة وقمع الحياة والممارسات اليومية وملل التجوال وصعوبة الإستهلاك ووساخة وقذارة الأمكنة وثقل واستعصاء الاتصال الاجتماعي وعنف وبار بارية العلاقات الاجتماعية والإنسانية الجماعية واختلاط الحابل بالنابل وغياب لغة اجتماعية متفق عليها من طرف الجميع تشمل احترام ورقة وجاذبية بتحاسم بين المرأة والرجل الشاب والشابة الطفل والعجوز الأجنبي والأهلي الفقير والغني. ما هي مظاهر هذه الحياة والحياة البئيسة التي أدت إلى نتائج كارثية على مستوى الممارسة الاجتماعية، السياسة، الاقتصاد والمعيشة الاستهلاكية والعيش اليومي بحيث أصبح الجزائري أنا عنيفة، مرمية في معمعة الحداثة والعصر، متطرفة ومتمزقة الشخصية والسلوك ذات توجه وممارسة منغلقة تمتاز بالتدين الصارخ والمحافظة الظاهرة من جهة وحب الخارج والسفر واستهلاك **الأجنبي** الفاضح من جهة ثانية، كما هو ملاحظ للإيديولوجية والممارسة، الجزائرية، لدى الفرد والجماعات هذا الطابع الغامض المتناقض المتعارض. يرى ويفتخر الجزائري بأنه أكبر ثوري وشهيد ذو حضارة عريقة تفوق اليونان ومصر والهند،وبالبل والهند والبند. وإنسان عصري وعربي وأما زيغي عريق ومتفوق ومتدين وشارب خمر ومسافر وعاشق نبات وعامل وشجاع...إلخ.

سلسلة منها يشكل ما نسمي بـ "النيف" الجزائري الذي لا يشبه أنف أي شعب من الشعوب ويعتبر كتلة من المتناقضات تجعل من الجزائري وهو على صعيد الوهم والخيال شخصية فرد وإنسانا لا طبيعي يحب مختلف مغايير بوحشية حتى لا أقول متكبر بحيث يصبح في مخيلة الشعوب الأخرى العربية والمتوسطية كائنا يجب الحذر منه وتغدي أوهامكم الحياة الجزائرية في بؤسها وتفككها لا سيما بعد بروز طابعها البار باري العنصري. ومن المهم هنا أيضا الانتباه إلى قضية في تصور الجزائري هي صورة الأجنبي لديه، الناتجة عن تاريخ دام فالمستعمر السابق شكل في صورة السائح الأوروبي، الذي لا يستحب المجيء إلى الجزائر رغم جمال البلاد والفضيحة الفادحة للصرف بين الفرنك والدولار، والدينار كما أن نظرات مشوبة بأوهام تقترب من العنصرية والاستغلال والسلوك الإحتقاري تميز رؤية الجزائري للمغاربي والعربي، رغم أن هذا المغاربي المتوسط لا يكلف نفسه ولا يرى أية متعة أو فائدة أو مكسب للمجئ للجزائر صيفا أو شتاءا سواء عاش في فنادق فخمة أو منازل بالقياس إلى التفاوت العظيم للصرف بين الدينار والدرهم المغربي مثلا أو الدينار التونسي بينما يقصد آلاف الجزائريين السوق والمدن المغربية والتونسية للاستهلاك والسياحة التجارية والترفيهية صيفا أو شتاءا ويقومون بعمليات تبديل كارثية للعملة من الناحية

العقلانية. لماذا؟ كيف ينظر الجزائري المتوسط والشعبي للمصري والشرقي؟ والفرنسي؟ إن الوصول إلى القبض على جوهر صورة الآخر، يعني كيف تصور شعب ومواطن الشعوب أخرى إيديولوجيا؟ وكيف اكتشف هذا الشعب بعد ثلاثين سنة أوهام الحياة السائدة؟ وكيف أضبحت سلوكات غير منظمة، وحياته تمتاز كليا بغياب حضور الآخر، المختلف والمثيل وانتقاء تلك الثقافة المتفتحة المحترمة للآخرين ومن أين أتوا وكيفما كان بلدهم؟ إضافة لانغلاق السوق الجزائرية في وجه الإنتاج السلعي والثقافي والإعلامي وانتماء وجود النتاج على السوق السوداء الموازية التي تمتاز بالغلاء الفاحش الناري للسلع، والندرة الاقتصادية، والهامشية، وسيادة السلعة الوطنية الغالية الرديئة.

إن تفاعل مجموع هذه السلوكات والتصور في بنية وصعوبة الحياة الجزائرية يشير إلى كارثية الدولة الوطنية والجماعات السياسية والإدارية والتي أطرت وصنعت ووجهت الفرد، المجتمع، والثقافة مدة ثلاثين سنة على أساس سياسة توزيع الريع البترولي على الجميع، وبدون عمل وحتى بالعملة ، بدرجة أنه كان ينظر للجزائري بوصفه "أمريكي" رغم "القوة الاقتصادية"، وتخريب روح ومركب العمل والإنتاج والكدح في وعي المواطن، وهيمنة الدولة والبيروقراطية الاقتصادية والتجارية على الاقتصادي والتجارية، والعلاقات مع السوق العالمية، مما أدى إلى استفحال الرشوة

الـفـضـاء الـجـحـيـمي

تدهور المدن:

1- بؤس العمران الجزائري.

لا يتطلب الأمر أن يكون المرء معماريا لكي يميز أو يعزل ثلاثة ظواهر برزت في المدن الجزائرية منذ ثلاثين سنة:

- تدمير واختفاء الأحياء والمراكز التقليدية- الحرفية للمدن، بحيث فككت نتيجة سياسات بيروقراطية إدارية نوايات المدن التقليدية من تلمسان وندرومة، مستغانم حتى قسنطينة والقصبة والبليدة...الخ

اختفت مراكز حضرية وثقافات حرفية وصنائع وخبرات اقتصادية وصناعية من صناعات وحفر الخشب والنحاس والفضة والجلد واللباس وبيع الكتب وتجليدها والخياطة وحرف الأغذية والطعام والخبز وضاعت خبرات رجال، امتلكوا عبر تراكم التاريخ والأجيال تقنيات في حرف وصنائع وفنون نقشية وحضرية وصناعية وموسيقية بحيث "ضاعت" الصناعات التقليدية وأصبحت أشبه بمنتجات كاوتش وكية وبلاستيكية غزت الأسواق والحوانيت الشعبية هكذا اختفت وضاعت إلى الأبد مراكز حرفية في مدن تلمسان وندرومة ومستغانم والبليدة وقسنطينة والمدن الصحراوية ولم يبق سوى غرداية وتمنراست شاهدة على ثراء الحرف والثقافة التقليدية وملذات المعيشة الماضية وتزييناتها عكس ما هو مشاهد في مدن مغاربية كفاس ومراكش ومكناس وتونس وسيدي بوسعيد والقيروان...الخ

* إن سياسة بلاستيكية أدت إلى كوارث محاذية: اختفاء المراكز الحضرية للعيش وحياة وثقافة مئات الآلاف من المواطنين كانوا يصنعون من السرج والعود حتى البراد والجلابة والبلغة، إن مئات الجزائريين يسافرون لشراء الجلابة والبراد والصينية المغربية من فاس تلك نتيجة سياسة بيروقراطية بسلطة توهمت أن التقدم والتحديث هي

"البلاستكية" وتصنيع الحرف واستيراد التكنولوجيا وزرعها في مجتمعات ما زالت لا تعرف معنى الوقت والزمن لكنها لو وجدت سياسات ملائمة لأصبحت مراكز سياسية وثقافية واقتصادية مزدهرة ومتفتحة ورائقة سواء للمواطنين الأهالي والسياح الأجانب.

- تريف وصعلكة المراكز الأوروبية وانحطاط الريف.

* إن تدمير الزراعة وحرفها، عن طريق التحديث التكنولوجي والإصلاحات والثورة الزراعية وتغيير أنظمة الملكية وتخطيط المزروعات والتدخلات السافرة في حياة واقتصاد الفلاحين.. ستؤدي إلى تدهور وانحطاط الزراعة والفلاحة الجزائرية، مزروعات وبساتين وحقول بحيث ستؤدي سياسة "تمدين وتحديث" الأرياف إلى ندرة الإنتاج وقلته، تدهور النوعية والغلاء الفاحش ليس هناك سوقا في العالم يبلغ فيها سعر التفاح 120 دج أو البطيخ 100 دج مثلا، سواء تعلق الأمر بأسواق أوروبية أو مغاربية.

أدى تمدين الأرياف في الحقيقة إلى ترييف المدن وصعلكة المراكز الحضرية الموروثة عن الأوروبيين، هكذا أصبحت هذه المراكز فضاءات ريفية أشبه بدشرات وقرى، تسودها قيم بدوية ريفية وعلاقات ولائية وجهوية وقبلية، وهيمنت على مراكزها التجارية عصبات بيروقراطية تابعة للدولة تحكمت في شبكات التجارة واستهلاك والتبادل والتأطير السياسي والثقافي بحيث منعت على حركات مدنية ثقافية بدون تعايش وفضاءات فنية وموسيقية ونوادي وجمعيات وجماعات اجتماعية حرة ومستقلة عن البيروقراطية الإدارية والسياسية:

إن تكوين جمعية كان يؤدي إلى السجن كما أن المراقبة والسطوة الأمنية فجرت إمكانيات للتجمعات العفوية للمواطنين هكذا تدهورت التعبيرات الفنية الجماعية: انفطت لفرق مسرحية وموسيقية وفنية تحولت مقاهي ونوادي إلى متاجر ومطاعم غزت العامة واختلط الحابل بالنابل على المستوى الجماعي والاجتماعي وتصعلكت الحياة المدنية بحيث تحولت هذه المدن ابتداء من العاصمة حتى قسنطينة ووهران إلى "دشرات".

وقد أدت هذه السياسات إلى تنصل الدولة من مراقبة الخدمات في هذه المراكز بما أدى إلى تدهور نظافة ونقاوة الأمكنة وغزو ريفي ورداءة الخدمة والجلوس والاستهلاك في هذه الأماكن ابتداء من الحانات والمقاهي حتى المتاجر والمساحات الكبرى والقاعات الثقافية والسينمائية: تدهور الخدمة وصعلكة ثقافية واجتماعية للعلاقات بين الزبون والمالكين، تنصل الدولة من المراقبة وغياب صرامة التنظيف وقذارة الأمكنة: لذا يسافر الجزائري نحو مقاهي تونس والمغرب ويجد "متعة" الجلوس واستهلاك الحديث والراحة وقتل الوقت حتى لو دفع سعر الصرف ثمن براد شاي عشرة أضعافه:

*** أحياء جديدة:**

الضواحي القذرة.

لم تبن في الجزائر المعاصرة أية مدينة أو حاضرة عصرية ولم تنشأ أية مراكز عصرية أو تقليدية مزدهرة حول أو قرب أو في جميع المدن المعروفة، هناك عقم عمراني: ماذا فعلت البيروقراطية الدولية بالسكن والتعمير؟

سيطرت الفئات البيروقراطية في النواحي والولايات، ابتداء من الولاة حتى رؤساء الدوائر، وهم وحدات محلية لمدراء الوزارات والعناصر الأمنية والبيروقراطية الإدارية على سوق السكن، بحيث برزت سلطة توزيعية للسكن والشقق، ساهمت في إنتاج من جهة

بورجوازية بيروقراطية تعتمد على بيع العقارات وأراضي البناء وشقق العمارات، إن الحصول على قطعة أراضي البناء وشقق العمارات، إن الحصول على قطعة وأرض أو شقة، سمع لكثير من فئات الدولة بظهور رجال أغنياء ماليا وذوو خطوة على مستوى الأوساط السياسية والإدارية ثم أن هناك مسارات وتراكم رأس مالي نتيجة السكن والبيع والشراء المرتبط بالعقارات والأراضي: وجود سياسة توزيعية تميز بين المواطنين والأغنياء والفئات البيروقراطية المتنفذة أما الفئات الشعبية والوسطى والإنتلجانسيا والمتعلمين و"بعض المهن الحرة" التابعة لقطاع الدولة كالأطباء والمهندسين والإطارات الإدارية فقد وزعت عليها شقق و"سكنات وظيفية سرعان ما اشترتها وتنازلت لها الدولة عن السكن" الموروث عن الاستعمار وبورجوازية لفائدة بورجوازية الدولة وبيروقراطيتها العليا وقد صادقت الهيئة السياسية على قانون "الملكية" تعود للشعب كله لمصلحة الفئات السياسية والإدارية العليا، إن فيلا أو إقامة واحدة في حيدرة أو الأبيار تعادل آلاف الشقق التي تنازلت الدولة عنها لمصلحة المواطنين. هذه الفئات وجدت نفسها قاطنة في أحياء المدن الكبرى داخل شقق وأحياء "شعبية" تمتاز بكونها "مراقد" شاسعة أسمنتية تنعدم فيها أي مرافق للحياة والترفيه والثقافة اللهم إلا بعض الأسواق الرديئة، وتسودها القذارة وتنصل الدولة من خدمات التنظيف والأمن وترك الحبل على الغارب لمواطنين وجدوا أنفسهم مكلفين بمهمة تسيير أحياء ديناصورية متفجرة سكانيا وبشريا ونظرا لأن الزمن طائل فإن هذه الأحياء أصبحت أحزمة عمرانية بئيسة لا روح أو حياة أو ثقافة تسودها، لم تنشأ أي مركز حضري تجاري ثقافي في أية مدينة أو حي من أحياء العاصمة.

أما الفئات البيروقراطية فقد وزعت بينها أحسن السكنات وفي أفضل الأحياء وباعتها لتكمل فيلاتها وأقاماتها الباذخة في "الأحياء السكنية الراقية في مختلف المدن الكبرى".

إن صعلكة الإنتلجانسيا، وظروفها السكنية والمعيشية ستؤدي إلى تدهور قيم العلم والتربية والتكوين وسيصبح الإنسان الجامعي والطبيب "إنسانا ضعيفا لا قيمة له اجتماعيا أو ثقافيا أو سياسيا، وتدهور الثقافة والتعليم وسيجد آلاف الشبان الجامعيين والمعلمين والمتعلمين غاية حياتهم في تدين صارخ ورفض كلي للسلطة وكره وحقد على الفئات البيروقراطية المتنفذة كما سيتحول المثقفون إلى فئات غامضة، موزعة بين العيش والعمل التعليمي الجامعي في جو اجتماعي تسوده الندرة والغلاء ونزعات منحطة وقيم استهلاكية. بدأت القيم الدينية والإيمان والتطرف الإعتقادي والتعلق بالإسلام وكأنها بدائل جذرية للثقافة الاستهلاكية المادية المنحطة لمجتمع فقد سلم قيمه ولفئات بيروقراطية مهيمنة، أهملت وتجاهلت حاجات السكان والمجتمع فأتجه هذا الأخير نحو بديل سياسي مرتبط بمعتقده وثقافته وإيمانه وقد أدى رفض المجتمع للطبقة السياسية البيروقراطية والمجتمع والشعب.

إن أحزمة البؤس العمراني ستكون مرتع وموطن العنف وسترتزق الأحياء المرقدية للدولة عبر العنف ومتخبطة بين القذارة وانفراط القيم وغياب أي حياة اجتماعية أو ثقافية وغياب الأمن ومراقبة الحياة التجارية، هل يمكن القول أن الدولة أنشأت أحياء قصديرية بدون قصدير حيث أرادت حل جزء لتشويه السكن. ليس الإعلام هنا هو مشكلة السكن وأزمته وإنما تأثير المحيط العمراني على روح مسلكية مجتمع أفقدته السلطة توازنه النفسي والثقافي فبحث عن مخارج وبدائل للخروج من الأزمة.

4- سسيولوجية الحرمان والغلاء:

*يهدف إلى مقاربة اقتصادية أنتروبولوجية ثقافية لقيم التجارة والتبادل والاستهلاكية وكونها ثقافة ومسلكية ونظرا للندرة المحلية الرديئة والغلاء للسلطة في السوق الجزائرية سيكره المواطن السوق الجزائرية بوصفها فضاء تبادل غير ثقافي، غال وفاحش يمتاز بالسوق السوداء مهن "البزنسة".

إن الحياة الجزائرية والبنية الاقتصادية، البيروقراطية الاجتماعية دفعت وتدفع بآلاف الشبان إلى الوقوف يوميا أمام القنصليات الأجنبية للحصول على تأشيرة من أجل تجارة والسطو التجاري وتغذية شبكات وقنوات السوق السوداء الجزائرية.

فاحتكار الدولة للتجارة الخارجية، وهيمنة البيروقراطية الإدارية والاقتصادية على قنوات التبادل مع الخارج سيؤدي إلى فقر في السلع وندرة وغلاء فاحش وسيدفع الجزائريون إلى مسلكيات هي السفر التجاري، وبالتالي تغذية التفاوت وألا توازن المهول في الصرف بين الدينار والفرنك والدرهم وأية عملة أجنبية. إن الحصول على العملة في الجزائر هو امتياز الفئات المتنفذة المرتبطة بالسلطة ولكن الصرف الواقعي عمل على تدهور العملة الوطنية وأدى إلى غلاء كل منتوج أجنبي خصوصا السيارات والسكن والأجهزة الإلكترونية والفواكه والأجبان. إن شراء علبة جبن أو كيلو كاوكاو أو تفاح..إلخ يبدو عملية استهلاكية مرهقة، ستفتقر المائدة والسهرة الجزائرية العائلية وجلساتها، إلى اللوز والكاوكاو والجوز والحلويات وكل متع وبردات الشاي ليس هذا نزفا إنه ثقافة وراحة اجتماعية وتجديد قدرة العمل، عكس مل يبدو من مسلكيات الجزائري في الأسواق الأوروبية والمغاربية حيث تبدو هذه العمليات والسلوكات عادية وطبيعية رغم "كارثة الصرف" لان السوق الجزائرية فضاء غريب استيلائي، غير جذاب فلا أحد يقصد الجزائر للسوق أو الاستهلاك نظرا لرداءة السلعة وغلاء السلع الأجنبية النادرة والمتبادلة عبر السوق السوداء بين بلدان جنوب المتوسط والمغرب الأقصى.

إن الخطاب حول الثقافة الاستهلاكية والسوق، يعني نشاطا ثقافيا وتجاريا ولكنه يرتبط بأخلاقية وقيم وروحية الشعب، إذا فسدت التجارة فسدت الأخلاق، والمعاملات والعلاقات الاجتماعية، ولا أحد يجادل، إن التجارة والتجار في الجزائر غابة من الغش والغلاء والمعاناة، عوض أن يكون السوق والتجوال والتنزه التجاري نزهة وتجديد قوة وإشباع نفسي ومادي أصبح معاناة وحرمان. أما الإنتروبولوجيا فهي وصف وتحليل لمظاهر وتصورات علاقات الاستهلاك وتأثيراتها الأخلاقية الثقافية.

لماذا فسدت السوق الجزائرية، إن فعل السلطة ومن ورائها الفئات المتنفذة المشتغلة للسطوة والإدارة التجارية وطبيعة القوانين والقيم المنظمة لقمع الغش والغلاء، خلقت علاقات أقل ما يقال أنها علاقات رشوة بين الرقابة والبائعين، ونفور معاناة بين الزبائن والمستهلكين والبائعين لقد فقد التسوق في الجزائر أية متعة أو جاذبية وتجديد، إنها سلسلة من المشاكل والمصاريف المرعبة بدون إشباع أو فرح.

5) صعوبة الاتصال: عنف اللغات الاجتماعية

تبدو اللغات المتداولة الشعبية في الجزائر خليطا من "العربية والفرنسية" من كلمات حتى لغة العلاقات الاجتماعية مثل: «**لافامي**» **LA FAMILLE** مزيجا غير متوازن للغة اجتماعية مدمرة نتيجة الإرث اللغوي الاستعماري، أما لغة الفئة البيروقراطية فهي الفرنسية الملحقة لعربية جزائرية في حين درج

المثقفون والمتعلمون المعربون للغة العامة لتعبر عنهم ونسوا "درجات" مسقط رأسهم كالوهرانية أوالقسنطينية أوالتلمسانية أو المعسكرية أوالعادية أوالمسيردية وهي لغات محكية عربية ظريفة مفتوحة على التراث الحياتي للشعب والتاريخ .

تمتاز اللغات الاجتماعية التعاملية في الجزائر بكونها عنيفة وجافة ويابسة وصعبة، فقدت ظرافتها يتجلى هذا في غياب الاستعارات والثراء اللغوي والاستعارات ألا نهائية من اللغة الفرنسية وفعل التدريج، فليس الخطاب هو اللغة لسانيا وللسانيين وعلماء اللغة، ما يقولون في هذا المقام ولكن فحوى القول هي صعوبة التفاهم والتحادث الاجتماعي ليس هناك دارجة موحدة ومفتوحة على الثقافات واللغات العالمية، عكس ما هو مشاهد في الدارجات المصرية والتونسية أو المغربية أو اللبنانية. هناك بحث دائم عن المفردة وصعوبة الاتصال وعدم الفهم ويباس وعنف المعنى أو الشكل وغياب اللطافة والحس النقدي والثراء الشعري عكس اللغات الدارجة القديمة المتفتحة على الكتاب الكريم والأمثال والحكم والشعر الملحون وقد أدى بالجزائري إلى التفاخر بالتكلم باللغة الفرنسية البسيطة وتبني جملها ومفرداتها وهو يقرأ جريدة محلية مفرنسة ولا يعرف من اللغة إلا قاعدتها البدائية خلق هذا نوعا من الازدواجية اللغوية الاجتماعية تقاسم بين الدارجة والفرنسي، بالتعامل مع المؤسسات الرسمية والسلطة باللغة الأجنبية، تشويش الاتصال الاجتماعي في المدن كالعاصمة عن طريق التعامل الجهوي بالقبائلية، اعتبار العربية الفصحى لغة ميتة وكلاسيكية، ودينية احتقار كل إنتاج ثقافي باللغة العربية الحديثة في الإعلام والإنتاج التلفزيوني والسينمائي والمسرحي رغم أن مئات الآلاف إن لم أقل ملايين يتابعون مسلسلات مصرية بالعربية، أجنبية مدبلجة ولا يجدون أي حرج في فهما.

إن "صعلكة اللغة" في الخطاب الإذاعي والتلفزيوني والغنائي و"تهبيط" مستوى تعبيرها بحجة الاتصال مع الشعب سلوك خاطئ وخطير لان المواطن يفهم العربية الحديثة ونشرات أخبار محطة **mbc** ولندن ويتابع مسلسلات وأفلام ذات عربية عالية، هناك صعوبة التكلم بالعربية نظرا للأمية المستفحلة وغياب المطبوعات العربية والصحافة الموجهة للناس العاديين(إن نجاح جريدة كـ "الشروق العربي" شكلا ومفهوما) رغم التحفظات على اتجاه صحافة القلب وهي صحافة موجودة في كل مجتمع من الفرنسي حتى المصري يشير إلى أ، أجيال الشباب لا يتحرجون من رداءة العربية الحديثة ولا يعيرون اهتماما للمشكل اللغوي إلا مشكلة ثقافية منحتها السلطة بغلق الباب أمام المطبوعات العربية عكس ما هو مشاهد في مكتبات المدن المصرية والمغربية والتونسية. ابتداء من مجلات الفن والكرة والرياضة حتى المجلات الأدبية والفنية والفنية والفكرية والعالية، والأمثلة كثيرة ولا مجال لذكرها يكفي مقارنة بين مكتبة أو كشك في مدينة مغربية أو تونسية وكشك ومكتبة في مدينة وهران ليكشف المرء انغلاق وانفتاح النسق الثقافي، التجاري في كلا البلدين.

إن عدم الاستهلاك الثقافي لدى الشبان، ميلهم نحو كتب التدين وليس كتب الدين والتراث الإسلامي النير، صعوبة التعبير لديهم واتكاءهم نحو الجمل بالفرنسية، والتقليد اللغوي وعنف العبارة والتعبير وهجنتها واختلاطها بتعبيرات جديدة غير متلائمة مع لغة سمحة ظريفة وأصيلة وتتلقى صعوبة الاتصال وعنفها في العلاقة مع المرأة و"انحطاط" المضامين وقلة الذكاء واللباقة في الحياة الجماعية والاجتماعية كما أن غياب السخرية المحببة

والنكتة ولغات الإضحاك يخلق سمة متجهمة، جذرية ومنفرة للحياة داخل المجتمع والعلاقة مع المواطنين والأجانب.

كل عمليات تأخير السلطة للغة عبر المدرسة والإسلام والخطابات الرسمية، سيادة لغة خشينة وتبخيس للتراث والانغلاق الثقافي "ونزعات نديين" اللغة والتعبير والعلاقات المعقدة مع لغة الثقافة العربية الحديثة وانغلاق السوق الثقافية في وجه المطبوعات العربية، خلقت "كائنا" لغويا لا يحسن التعبير باللغات الثلاثية الدارجة، العربية الحديثة والفرنسية؟ ولا يجد لنفسه ولراحته في التعبير إلا عبر جمل وتعبير منكسر، عنيف ومنفر، غير ملائم لحياة اجتماعية عصرية، واستقبال فرنسية غريبة وهجينة، ولقيطة بحيث ينخنق اللسان ويخمل الأنا

- **"صعلكة" الإنتلجانسيا اختلاط الحابل بالنابل:**

لا ريب أن التمدرس، وسع قاعدة المتعلمين والإطارات والإنتلجانسيا المهنية المفرنسة أساسا أو التسييرية أو الإدارية، عدا قطاعات التعليم للتكوين التي تكون بالعربية ولكنها تتدنس عند اندماجها في الإدارات والمؤسسات، ولكن تبخيس وتدنيس واحتقار "العمل الفكري" التعليمي والثقافي سيؤدي إلى تفكيك جماعات المثقفين والمتعلمين عبر حياة معيشية صعبة والغلاء واومة السكن وسوء التقدير والاعتبار وسيعمل على تشتيت وتوزيع هذه الفئة الوسطى من المجتمع في نقل المعرفة التقنية، القيم الفكرية والجمالية.

عبر سياسة اختلاط الحابل بالنابل، وتسوية الجميع بنزعات شعبية عامية نحو غائية أصبح أفراد المجتمع كلهم متساوون. يتساوى "الجاهل" مع "المتعلم" البواب مع المدير والأجري أصبحوا في خطاب ذي نزعة ديماغوجية كلهم "عمالا" رغم أن العامل هو المشتغل في الصناعة اختفى الفلاح والحرفي والمدير والممثل ليصبحوا عمالا "أرض ومسرح"؟

هكذا عملت الدولة على تفكيك الجميع وتتميز في تكوين الجماعات الحرفية المهنية ومنع تكوين الجمعيات والأماكن السكنية، وجد البروفيسور والطبيب المختص نفسه قاطنا جنبا إلى جنب في عمارة مع بائع أو خضار أو عامل أو حداد فصعب الاتصال الاجتماعي وانصدمت حياة "الحي" وسقطت الفضاءات تحت مظاهر الضجيج، الانفجار السكاني، القذارة وتراجع الجميع إلى حياة، حياة الحي بما هي تبادل ولقاء قيم وتقاطع ثقافة وحساسيات ذات مستويات متقاربة ، هنا يتنافر السكان في حزمة العمران والعمارات والأحياء لدرجة يصعب معها تكوين إلى جمعية أو لقاءات ألنوادي.

وصعلكة الإطارات وحشرها نتيجة أزمة السكن وإجراءات السكن الوظيفي ووجود محسوبية في توزيع وترتيب أولويات الاستفادة والضغط الاجتماعي و"الزبائني" على هيئات توزيع السكنات خلق خليطا اجتماعيا تهادت معه المستويات المرتبطة بثقافة المهنة، والمستوى الثقافي ولأجري، نظام العائلة وعدد الأطفال، أي مدخل عمارة واحدة نجد الطبيب والعامل والمهندس والحداد والتاجر الصغير وعدد لا محدود من البنيات العائلية المتنافرة لغويا ومهنيا واجتماعيا ونمو حياة وثقافة. أما سياسة علاقات السلطة بالإنتلجانسيا عبر المناصب، فهي مرتبطة بالمحسوبية والقبلية والعنصرية اللغوية والنقرقة اللسانية، ولا علاقة لها بمعايير مهنية أو كفاءة أو شهادة أو دراسة، إنها سيارات تكوين سلط شخصيات جهوية متحكمة في مقاليد الأمور الإدارية والاقتصادية والتجارية والثقافية تحفظ المصلحة الفردية، تكوين سلطة قبلية لغوية عصرية تشكل بنية أخلاقية وسلوكية للمجتمع المدني كيف يمكن إدراج الديمقراطية والتنافس في مجتمع أبوي

جهوي مختل ويرى المسؤولية وسيلة إثراء وامتياز وتحكم في خيارات قطاع الخدمات والتجارة والثقافة وأداة خطوة وتقريب من فضاءات صنع القرار على مستوى الجهة والمركز.

إن دفع أغلبية المثقفين وعناصر الإنتلجانسيا والإطارات إلى "إستراتيجية فردية" للصعود الاجتماعي عبر وصلات "المعارف" والمحسوبية وتعيين المناصب الهامة للتوزيع في المؤسسات الثقافية والجامعات والمعاهد العليا والملحقات الثقافية في الخارج ارتبط ببنية السلطة كبنية سلطانية، موروثة نيوباتريمانيالية تعتمد أساسا على "الكتل والعصبات": ضمن هذه البنية اندمج المثقفون التقليديون المتدينون في المؤسسات الدينية العقائدية للدولة، المجلس الإسلامي الأعلى أما شبان الجامعات والمتعلمين وأعضاء ومثقفين عضويين لحركة دينية شعبية واسعة النقد تعتمد على العقيدة الإسلامية للكفاح من أجل السلطة السياسية بكثير من التعصب والعنف نتيجة "حقرة" واحتقار الفئات البيروقراطية المتنفذة الفرانكوفونية أساسا أما المثقفون العصريون فحاولوا "الاندماج" والاندراج في دواليب الدولة العصرية وقد ترك كثير منهم وظيفة التفكير ليتفرغ للتسيير والمادة إنتاج خطاب سياسي ولم يتحقق أية استقلالية ذاتية أو أوتونومية، كما لم تعلم السلطة على تعيين وانعزال أي حقل وواستقلاله عن السياسي والإداري وانفصاله عنه بحجة "الالتزام الثوري من جهة، من جهة ثانية، نظرا لتدين المجتمع ثقافيا وسيادة إسلامية ونزعات تدينيه، لا يعطي المجتمع للمثقف العصري أية مشروعية أو قيمة أو سلطة.

فعلى صعيد الشعب والمجتمع فالإمام أفضل من الاقتصادي والمغني أفضل من الأديب والفقيه أحسن من الطبيب. إن "لائكية "هذه المهن و"تقليدية" المجتمع ونزعته المحافظة وعيا وتراثا وعقلا تجعل من المثقف العصري كائنا معلقا في فراغ ثقافة غربية فرنسية أساسا لا تملك أي جدر لها في الواقع لا لغويا أو إيديولوجيا. إن العملية مضحكة عندما نسمح أن ثمة تفسيرات ملازمة عصرية وسوسيولوجية وحصانة في خطاب مفرنس مكثف ومعزول يخاطب "غبنه وعصبيته".

ذاك خطاب المثقف، أما الشعب فهو غارق في تفسيرات لاهوتية إيمائية تأتي أساسا من خطابات ومثقفي الحركة الدينية وهي خطابات سيولوجية نفسية مغلفة دينيا، يدعمها الخطاب التلفزيوني السياسي التابع للدولة الذي تفتت وتحلل وتتمشى تحت هروب المواطنين إلى نظام "البارابول".

لم يبق هناك مثقف عضوي بعد تحلل الأحزاب الشيوعية وتفتت النزعة الاشتراكية، فليس ثمة طبقة تستحق الدفاع عنها، لا العمل والكادحين يطمحون للسلطة بقدم يطمحون للخبز والرفاهية ممكنا. الصعود إلى الفئات الوسطى والبورجوازية، وحتى أفضل النقابيين لا يتحدون في تفكيرهم النزعات المطلبية الاقتصادية. هناك علاقات غامضة بين المثقف والمجتمع والجماعات الاجتماعية، أصبحت الآن منقطعة تماما نظرا لجسامة خسائر " التجربة الاشتراكية " بل أن المرء ينخل من الانتماء لحزب أو الدفاع عن حياة سياسية أو التبعية لحركة سياسية موت المثقف واختفاء المثقف العضوي واندماج المثقف التقليدي في عقيدة الدولة أو عقائد المجتمع يبقى هامشا بسيطا وهينا للمثقف، بمفهوم الإنتاج مفهوم وورؤى الواقع وخطابات الحقيقة والبحث عنها علميا وفكريا وجماليا إلى العالم والمفكر والفيلسوف والأديب أو الفنان أبدءا هذه الأصناف ضاهرة وهامشية في الواقع الجزائري وهي فئات وعناصر غامضة لا سلطة لها تتمروح بين جاذبية الانتماء السياسي

و"الإيتراتيجية الفردية" و"العمل الفكري النقدي" التحليل منها خصوصا الفئات التي هاجرت إلى فرنسا وإنجلترا هي التي تبحث من الحقيقة بعيدة عن "إخطبوط" السياسي وعن رشوة الفئاتية للدولة الوطنية وبيروقراطيتها الأمية، أما المتعلمون الذين يشكلون نوعا من "الإنتلجانسيا البروليتارية الشعبية الرثة" فأنها سيتيحون الفرصة وسيندمجون في حركة جذرية عنيفة والاستيلاء على السلطة.

يبدو المثقفون العصريون أو "الديمقراطيون" على حد تعبيرهم نعتهم لأنفسهم كائنات وشخصيات تتبادل المواقع في فضاء خصوصي له طقوسه وإجراءات الدخول إليه، فعبر تبني "اللغة الفرنسية" وبالنتيجة فدسنتها أي ديموقراطية والحداثة، تخاطب هذه الفئات والعصبية نفسها في مونولوج طوطولوجي يقنع من هو مقتنع وينفي أطروحات ومسلكيات نخبة تبدو أنها تصرخ في فج عميق لمخاطب مجهول يبدو وعبر شاشة الخطاب أو المواطن والقارئ الجزائري ولكنه مستلب وموجه أساسا لنفس النخبة ومقصده السلطة البيروقراطية المفرنسة أساسا، إن تكون هذه النخبة المفرنسة كحجاب حاجز واعتبار نفسها المخاطب الوحيد للسلطة وعزل وتهميش أي صوت أو جماعة أخرى مخالفة ومغايرة دفعت هنا الجماعات المعربة- حتى لو كانت حداثية سيخلق فجا وحقدا وعداوة مستحكمة في أوساط المثقفين وصراعات لا محدودة من المناصب والأفكار متفتحة، ففي وهمها كل متكلم بالعربية هو إسلامي ممكن أو بعثي أو جزائري إن الجنسية الجزائرية مرهونة بعروبة وإسلام الجزائر التاريخية فأي خطاب يبرز "الصنعة الجزائرية" فإنما يجري نزعة ومفهوما مضادا معارض لعناصر كالعروبة أو المغاربية الإسلامية والانتماء للعالم العربي هناك كمية كبيرة من الوهم حول "غربية أو خصوصية" الجزائر وكأن الجزائر عرفت تاريخيا حضارات الفراعنة أو الفينيقيين أو البابليين وهي حاليا لم تقو تاريخيا قبل الفتح الإسلامي-العربي تكوين "ممالك نوميدية" لم تترك سوى آثارا هامشية

إن دور المخاطب الوحيد الممتاز ورد الحجاب العاجز بين السلطة والمجتمع سيعمل على تغذية هذه الفئة وبروز خطابها وتعميم الفرنسية لا للغة وإنما كأداة ووسيلة للصعود الاجتماعي وتكوين شخصية " عصرية " لغة وهنداما وصعود في الأوساط المتنفذة المفرنسة سواء على الصعيد الجهوي أو المركزي التي لا تقرأ سوى الصحف المفرنسة تأتيها عما يكتبه المعربون.. هؤلاء الذين شكلوا جماعات شعبية واسعة الأفراد، متخرجة من الجامعة عزلت وحوصلت في قطاعات التعليم والتكوين، ونوعا من المحاماة والقضاء، وحدت في وجهها... واعتبرت فئات راقية للتدريس أو التمثيل وتنفيذ مهام " الخطاب" الرسمي وتحقيق مظهره "العربي " أما السلطة الجامعية الثقافية الإدارية الاقتصادية الفعلية أي مناصب صياغة القرارات والامتيازات المهنية فبقيت محصورة ومسموكة بيد من جديد في يد الفئات المفرنسة القديمة والجديدة وقد أدى هذا إلى أن تصبح اللغة ملعوبا اجتماعيا خطيرا ومحددا الانتماء المهني الاجتماعي مع ما يصاحب من احتقار وسياسة عزل وتهميش لكثير من العناصر لتكوين العالم. لغويا وعاميا ومما يشكل ظاهرة إن "هيمنة اللغة الفرنسية" على الجو الاجتماعي والمهني قد دفع بهيئات المتعلمين والجامعيين إلى التديين وهذا مكسب إيجابي، ولكنه لم يلغ صورتهم وانتمائهم.

فالذي يتكلم بالعربية ويستعملها عفويا معرب حتى ولو أتقن الفرنسية والإنجليزية، ثمة أساتذة يحسنون ثلاث أو أربع لغات إضافة إلى العربية ولكنهم محسوبون على "الطائفة المعربة" إن التقسيم الطائفي اللغوي، همش كثيرا المثقفون من الوصول إلى مناصب قيادية

نتيجة سلطة الفئات البيروقراطية المفرنسة على تقاليد التعيين والحل والعقد ومن أغرب الوقائع أنه لم يعي أي معرب، ولم تعد ثقة نية لتسيير أي مؤسسة جامعية واقتصادية أو وزارية وحتى ولو بدا أنه يستعمل العربية في خطابه فهو "آت" من أوساط مفرنسة منفتح إلى الطائفة نفسها ويرتبط بالعلاقات وجاذبية مع الفئات المتنفذة البيروقراطية في مجالات الاقتصاد والتربية والثقافة والإدارة .

إن تسليم قطاع التعليم والإيديولوجيا على مستوى التدريس والخطاب فقط إلى فئات "المعربين" سيجعل منهم فئات مثقفة ومتعلمة "ذاتية" وسيغذي داخل وعيهم الإحساس بالاحتقار والدونية ويخلق أسوارا في وجه صعودها الاجتماعي وسيضع في عقلها مشكلة "التبعية" و"الهوية" و"اللغة" و"الدين" وستشتهر بالغبن والحقرة من السلطة كيفما كانت كهيمنة وكاستغلال لها وفي هذا صحة فقد رأينا جامعات معربة ومؤسسات ثقافية ومعاهد ومصالح "تستعمل العربية" ولكنها مدارة ومسيرة من طرف مفر نسين، أن التمثيل الجزائري الثقافي في الخارج وفي البلدان العربية محتكر من طرف الإداريين المفرنسين.

إن احتكار "التمثيل" وتسيير وتسييج العلاقات مع السلطة البيروقراطية السياسية سيؤدي إلى ظهور حركة شعبية دينية معربة أساسا جماهيرية دمجت أغلبية المتعلمين والمثقفين المعربين وخلقت لهم "برنامج نضالي سياسي" وقطعت أواصل العلاقات مع الإسلاميين المفر نسين وخلقت قيادات هامة تنحدر من أوساط شعبية وبروليتارية ورثة ولكنها مفتوحة على الفئات الصعوبة الوسطى التي تدحرجت نتيجة انسداد أبواب العمل والصعود الاجتماعي (تحت تأثير هيمنة وسلطة الفئات البيروقراطية المفرنسة) إلى مستويات كادحة -عامية- شعبية وأصبحت أشبه بمثقفين "بروليتاريين" عضويين للفئات العريضة واستعملت قنوات وأدوات فعالة أصبحت أحد الحركات الشعبية الكبرى في تاريخ الجزائر المعاصرة بإيديولوجية إسلامية فقيرة، تعبئ كل عنصر نحو الاستيلاء على السلطة ولا يهمها "الفكر أو التراث" أو الدين إلى كنظرة تحقق وتوصل إلى الحكم حتى ولو جرى هذا داخل ممارسات متطرفة، عنيفة وتعصبية بل زو باربارية كما هو الحال في "الحركة المسلحة الدينية واستعمال «الإرهاب»".

إن الإسلام الذي فسدته هذه الفئات هو أسلام شعبوي، قريب من الفهم واضح ظاهري ومناضل وحديث وجديد، يتلائم مع أمية الشعب و« ثقافته» العادية وإيمانه ومعتقداته وسريرته ومطالبه ومكبوتاته و«حقده على السلطة وممثليها من الفئات البيروقراطية المتنفذة المسيرة المتملكة «الخيرات» الدولة والبلاد.

وسيؤدي تعارض هذه الفئات إلى «استحالة» الديموقراطية والمسارات الانتخابية في مجتمع تلغى التعارضات الطاحنة، بدل الاختلافات التي هي جوهر الديموقراطية التي تعتبر تسييرا التنوعات وتجاوزا للتعارضات أساسا تلك هي أزمة تطور الجزائر المعاصرة وأطراف حدوثها ثقافيا وفكريا واجتماعيا. وليس المقام مقام تاريخ لعلاقات السلطة بالشبيبة والطلبة ولكن التاريخ يشير إلى إدارة السياسي والزعيم زو البيروقراطية السياسية ابتداء من انقلاب جوان 1965 إلى إلحاق الطلبة بدولاب الحزب الوحيد والإدارة وقطع منظمة الطلبة عن قاعدتها الشعبية، ومنعها من التعبير المستقل عن مواقفها من السلطة وقد أدى هذا إلى قمع ثم إلى محاولة دمج الطلبة في بحر عرمرم من الشبان العاملين المهمشين والجاهلين فظهر آنذاك الشبيبة وكانت إرادة السلطة آنذاك تعبئة الشبان وتوجيهه نحو الريف لتنفيذ ومتابعة مهمة اعتبرت وهميا آنذاك من إيديولوجية

وطقسية هي مهام البناء الوطني استوعبت جل مثقفي ومتعلمي وجامعي عن حسن نية في تغيير الرياف والقضاء على الإقطاعية ملكية وقيما، ولكن الزعامة والكتلة البيروقراطية السياسية، كانت مستعمل ذلك اللاإنكار الجميع عن استقلالية منظمة الطلبة وتحمل الشبان لمسؤوليتهم في العمل النقابي والنقد والإرتباط مع المجتمع وربطهم مع سياسات الحزب الواحد، ويتذكر الجميع الصراعات التي حدثت داخل الجامعة وبداية الإستقلالية عن الدولة ثم تشجيع هذه الأخيرة للعناصر المحافظة لضرب المسار الطلابي وخلق حركات دينية سكان ما تضخمت واسترعبت الطلبة المعربين فاصبح اليسار عموما هو «المفرنسون» «والحركة الدينية الطلابية» هم افسلاميون والمعربون وفي صراع ثنائي، بدت السلطة رابحة، فقد أنشأت القيادة النقابية وتفكك التراث المنضلي للحركة الطلابية واختفت عناصر قادرة على إيضاح تاريخ العلاقات بين الدولة والطلبة والشبان في الثمانينات حاول البيروقراطية السياسية ومنظميها «الجماهري» تعميق خطاب السلطة وسط الطلبة ولكن الغليان الاجتماعي والثقافي واللغوي والاضطرابات المتتالية وتعاظم المشاكل التربوية والإيديولوجية والمعرفية عصفت بالمنظمة وبدأت في تكوين جمعاتها المستقلة وحركاتها النقابية وبعد أكتوبر كان وقود الأحداث شبان المدن حيث امتزج العنف بالنزعات المطلبية، بالغضب الشعبي دفعت الشبيبة ضريبة الدم، عوض ضريبة العرق في «أهوال» صدمات غامضة الطراف ولكنها جذرت تحولات المجتمع نحو الانفتاح على الديموقراطية ودولة القانون والتحولات السياسية التي اختفت للأسف تحت تأثير الخناق تغيير الطبقة السياسية واستمرار نفس الفئات المهيمنة وتعمق أزمة الشبيبة المعيشية من بطالة وهامشية وهجرة وأمية وهيمنة استهلاكية ونزعات بزنسية وقيم تجارية، جعلت من الشبيبة الجزائرية كمية ناسغة بدون تنظيم وتركن المجال لنفس الشخصيات المتنفدة من عهد الواحدية.

ثقافتان للهروب:

السفر والهجرة والبارابول .

إضافة للمسجد لم يبق لمئات الآلاف من الشبان العاطلين ولملايين الرجال والنساء المواطنين سوى قانتين للعيش في العالم المعاصر والتفتح على الحياة والعصر والإحساس بالانتماء إلى دنيا اليوم، أي الدخول في معمعة الحداثة والكونية والاندراج في وقائع ومظاهر ومسلكيات ورؤى وخيالات وإبداعات للإنسان الحديث الذي صاغته الآلية التكنولوجية والإعلام والاتصال الجماهيري السريع هما السفر وإدخال نظام "البارابول" التلفزيوني.

*** الهـجرة والسـفـر:**

الهجرة من الجحيم "الجزائري".

بعد عقدين تفتت أوهام الإيديولوجية الجزائرية التحديثية عن طريق التصنيع وإدخال التطنولوجيا لمجتمع تقليدي، فعطالة آلاف المصانع وخسارتها الدائمة نتيجة نقص الإنتاج وفساد نظام العمل وكبر عدد عمالها وشراسة بيروقراطيتها إضافة إلى يباس ميزانيتها نتيجة "تناقص" البيترولي وازدياد إفتراس الفئات العليا للفئات الصغيرة.



القراءات القرآنية في ظل الأحكام النحوية

محمد دويس
أستاذ أصول النحو
المركز الجامعي بشار

تمهيد

لقد أتى على القراءات حين من الدهر لم تكن شيئا مذكورا، إلى أن انتشر القراء في الأمصار.

وطار صيتهم واختلفت قراءاتهم وكان النحاة يومئذ أكثر الناس اشتغالا بها ليعززوا مذاهبهم النحوية ويقوي بها كل ذي رأي رأيه بعد أن أسست القواعد النحوية بما استنبطه أولو الألباب منهم من المادة اللغوية مما ثبت عند كل فريق من كلام العرب ممن يوثق بلسانه، ومن آي القرآن الكريم، وإن لم يستفيدوا منه استفادة كاملة، ومن الحديث النبوي الشريف الذي تباينت مواقفهم منه.

ولما رأى النحاة الأولون اللحن قد اتسعت دائرته، حتى طال القرآن الكريم فكروا في وضع قواعد تضبط اللسان وتعصمه من الزلل، ولكنهم عدلوا عن لغة القرآن، ولم يبنوا قواعدهم عليها وكبُر عليهم أن يتخذوا القرآن بما يزخر به من أساليب وقراءات منهلا صافيا منه يغترفون، ومرجعا أساسا إليه يعودون، وهو ما عبر عنه الدكتور إبراهيم السامرائي بقوله: (فهم سرعان ما عزفوا عن لغة القرآن ولم يفيدوا منها الفائدة اللازمة، ولم ينظر النحاة إلى لغة القرآن نظرة تاريخية فيقيموا على هذه اللغة ضوابطهم وحدودهم.)[1]

*** النحاة والاستشهاد بالقرآن الكريم**

إن الاستشهاد بالقرآن الكريم وقراءاته المختلفة محل إجماع وهو ما ذهب إليه السيوطي -رحمه الله- في الاقتراح (أما القرآن الكريم فكل ما ورد أنه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية سواء كان متواترا أم آحادا أم شاذا، وقد أطبق الناس على الاحتجاج بالقراءات الشاذة في العربية إذا لم تخالف قياسا معروفا، بل ولو خالفته يحتج بها في مثل ذلك الحرف بعينه وإن لم يجز القياس عليه،كما يحتج بالمجمع على وروده ومخالفته القياس في ذلك الوارد بعينه ولا يقاس عليه نحو استحوذ ويأبى، وما ذكرته من الاحتجاج بالقراءة الشاذة لا أعلم فيه خلافا بين النحاة.)[2]

إن ما ذكره السيوطي من إجماع النحويّين على الاستشهاد بالقرآن الكريم وقراءاته المختلفة ما تواتر منها وما شذ ظهر جليا في كتاب سيبويه الذي يمثل عصارة فكر عصره، والطبقات التي سبقته، وما استملاه من شيخه الخليل، لذا ضمنه الاستشهاد بالقرآن الكريم بمختلف قراءاته، لأنّ في زمانه لم تكن القراءات قد ميزت ونسبت إلى القرّاء، وأمارة ذلك ما استعمله من مصطلحات توحي بالعموم

---

[1]- التطور اللغوي -دار الأندلس – بيروت – الطبعة الثالثة- 1983- ص 81

[2]- السيوطي، عبد الرحمن، الاقتراح في علم أصول لنحو، تح. د/ أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة،الطبعة الأولى 1976 ص48

في مجملها نحو (وقد قرأ الناس) (وقد قرأ بعضهم)، (وقد قرأ لنا هذه الآية على وجهين)[3]

فهل النحاة اعتمدوا على القرآن الكريم كأصل للغة وجعلوه في المرتبة الأولى قبل كلام العرب؟ وهل مقولة السيوطي -رحمه الله- (وما ذكرته من الاحتجاج بالقراءة الشاذة لا أعلم فيه خلافا بين النحاة) كانت محل إجماع لدى جهابذة النحو؟

إن اشتغال النحاة بالقراءات كان مرافقا لنشأة النحو، فالطبقات الأولى كعيسى بن عمر الثقفي (ت 149هـ)، وأبي عمرو بن العلاء (ت 154هـ)، والخليل بن أحمد (ت175هـ) ويونس بن حبيب(ت 182هـ)، وغيرهم كانوا جميعا قراء، ولما نضج علم النحو في البصرة وانتقل إلى الكوفة، واتسعت دائرة القراءات، استقلت كل مدرسة بمنهجها في الاستشهاد.

فالبصريون بنوا قواعدهم على الكثير الشائع من كلام العرب معتمدين في تمحيصه على القياس والتعليل وكل ما جاء مخالفا لمنهجهم فهو شاذ لا يقاس عليه، (ولا يحتجون بالقراءات إلا في القليل النادر الذي يتفق مع أصولهم ويتناسق مع مقاييسهم)[4].

وأثر عن سيبويه أنه كان لا يستشهد بالقراءات المخالفة للقياس إلا قليلا[5] والبصريون أنفسهم يتفقون في مسألة ويختلفون على أخرى.

[3]- رفيدة، ابراهيم عبد الله، النحو وكتب التفسير، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، بنغازي، ليبيا، الطبعة الثالثة، 1990، 1073/2 -1074-

[4]- مكرم، عبد العال سالم – القراءات القرآنية و أثرها في الدراسات النحوية – مؤسسة الرسالة- بيروت- ط. الثالثة 1996 ص109

[5]- ينظر، المدارس النحوية، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 2005- ص80

أما الكوفيون فاتخذوا القراءات مصدرا لتأسيس قواعدهم، ووضع أساليب تعبيرهم وتصحيح كلامهم، غير مبالين بالقياس، فخالفوا منهج أترابهم البصريين الذين تحفظوا كثيرا على الاستشهاد بالقراءات.

وهي لعمرك أقوى حجة من الشعر وأكثر دقة وأشد ضبطا وإتقانا، ما دام سندها الرواية، وكانت بهذا أحق أن تشتق منها المقاييس وتستمد منها الأصول لا أن تكون خاضعة للمقاييس مكبلة بها. وإذا سلمنا بهذا فإن رأي الدكتور عبد العال سالم مكرم في ترجيحه منهج الكوفيين في تعاملهم مع القراءات على منهج البصريين كان أهدى سبيلا وأقوم قيلا حيث يقول:

(ومنهج الكوفيين في الواقع أسلم وأصح في ميدان القراءات من منهج البصريين لأن اتخاذ القراءات مصدرا للاستشهاد يثري اللغة ويزيد من رصيدها ويجعلها غنية بأساليبها على الدوام فلا تمتد يدها إلى تعريب أو إلى دخيل)[6]

والجدير بالملاحظة أن منهج الكوفيين يتفق مع تعريف القدامى لعلم النحو قال ابن جني معرفا النحو: (هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره.. ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذ بعضهم عنها رد إليها)[7] وما دام النحو بهذا المعنى فأساليب اللغة العربية تحتمل أوجها متعددة يوجهها المعنى.

والإعراب الذي أشار إليه ابن جني في نصه هو إظهار وإفصاح عن المعاني المحتملة، أما توجيه آي القرآن الكريم، وكلام العرب

[6]- المرجع الأسبق – ص110

[7]- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط. الثالثة 1983، 34/1

لتحقيق رغبة أو منهج وضعه النحاة فهو أمر إلى الذاتية أقرب، وعن طبيعة أساليب العربية أبعد، وما وروي عن المبرد خير دليل على تحكيم القياس النحوي في توجيه القراءات القرآنية؛ قال محقق المقتضب في المقدمة: (كانت للمبرد رغبة ملحة في أن تُجرى المسائل على نظام مستقيم، وقياس مطرد)[8] فذاك مسلك أدّى بأبي العباس إلى حد إنكار بعض الروايات التي خالفت القياس المفروض وعرَّض نفسه للنقد الشنيع، والتعرية الكاشفة، قال علي بن حمزة: (ولو تشاغل أبو العباس بملح الأشعار، ونتف الأخبار، وما يعرفه من النحو لكان خيرا له من القطع على كلام العرب وأن يقول: ليس كذا من كلامهم، فلهذا رجال غيره وياليتهم أيضا يَسْلَمُون)[9].

وتعسُّف البصريين في وضع القواعد وردّ القراءات يفسره موقف ابن حزم حيث قال:

(من النحاة من ينتزع من المقدار الذي يقف عليه من كلام العرب حكما لفظيا ويتخذه مذهبا ثم تعرض له آية على خلاف ذلك الحكم، فيأخذ في صرف الآية عن وجهها)[10].

وفي الأمثلة الآتية ما يبرز عزوف البصريين عن الاستشهاد بالقراءات القرآنية إن هي خالفت قواعدهم.

*** موقف النحاة من القراءات القرآنية**

تباينت مواقف النحاة من القراءات جميعا وأشتاتا، فالبصريون كانوا يأخذون من القراءات ما وافق أصولهم وسار على قياسهم الذي أخضعوه لقاعدة الكثير الشائع وما خالف ذلك فهو شاذ يعملون على تأويله وتوجيهه حسب ما ترتضيه قواعدهم.

أما الكوفيون فضارعوا منهج المحدِّثين في تدوين الحديث النبوي الشريف، فقبلوا القراءات بسند الرواية، وما ميزها من دقة وضبط وإتقان، فكانت في نظرهم أحق اعتمادا وأوثق مصدرا في إثبات القواعد النحوية، وأصدق تعبيرا عن أساليب العرب التي كثرت لغاتها

وتباينت ألسنتها وهو ما أكده القرآن الكريم في قوله ﷺ: (وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ)[11]. ويفهم من الآية شمولها للعرب وغيرهم من الأمم الأخرى، وهو عند العرب أبين في هذا المقام وهو محل الشاهد.

ولم يقف الخلاف عند حدود المنهجين المتباعدين بل تجاوزه أحيانا إلى خلاف داخل المذهب نفسه حيث يردّ النحوي قراءة خارقا بذلك إجماع مذهبه، وهذا تظهر صورته بجلاء في مواقف المبرد تلميذ المازني.

*** المبرد والقراءات**

أبو العباس محمد بن يزيد (ت 285هـ) الملقب بالمبرَّد لحسن وجهه[12] أو المُبْرِد كما في الرواية التي ذكرها الشيخ محمد الطنطاوي[13]، أن المازني لما ألف كتابه -الألف واللام- سأل المبرد عما حواه من مسائل دقيقة وعويصة، فأجابه دون تردد وبأحسن جواب، فقال له المازني: قم فأنت المُبْرِد-أي المُثبت

---

[8]- المبرد -أبو العباس بن يزيد- المقتضب -تح.محمد عبد الخالق عضيمة- عالم الكتب القاهرة -مصر- 108/1 - المقدمة-.

[9]- نقلا: المصدر السابق

[10]- نقلا: د/عبد العال سالم مكرم -القراءات القرآنية- مؤسسة الرسالة - بيروت- ط. الثالثة 1996- ص110

[11]- سورة الروم - الآية 22

[12]- وردت في سبب لقبه بالمبرد عدة روايات يمكن العودة إليها في كتابه - المقتضب- 10/1 -11- مقدمة المحقق محمد عبد الخالق عضيمة - د(ط.س)

[13]- ينظر، نشأة النحو و تاريخ أشهر النحاة، الشيخ محمد الطنطاوي، دار ابن زيدون، دمشق- د(ط.س)، ص:95-96

للحق- فقام الكوفيون بتحريفه ففتحوا الراء، وهو علم البصريين ورأسهم اللغوي، يقابله ثعلب عند الكوفيين، وقد طارت شهرته لغزارة علمه، وسعة معارفه، ونضج ثقافته، حمل لواء مهاجمة القراء، والطعن في قراءاتهم، وهذا ليس بغريب على من استرعى كلأ المازني، فمسه طائف من شيخه فحمل غلى القراء حملة نكراء لم تبق ولم تذر، فعدهم من الجهلاء الذين يتعلقون بالألفاظ، ويجهلون المعاني[14]، واتخذهم سخريا.

ومن القراءات التي ردها المبرد وطعن فيها قول الله ﷻ (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ)[15] وصححها بقراءة يعقوب الحضرمي (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَةً صُدُورُهُمْ) وهو من العشرة وقراءته شاذة، والقراءة المصحّحة (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) قراءة سبعية ومتواترة.

والمبرد رهين بما اقترفت يداه، فقد ردّ قراءة سبعية بأخرى عشرية اتباعا لمذهبه ومناصرة له، فالبصريون يرون أن الفعل الماضي لا يصلح أن يكون حالا لأنه لا يدل على الحال، فلا يقوم مقامه، كما أن الذي يصلح أن يخلف الحال ما يصلح أن يقال فيه: -(الآن) أو (الساعة) وهو ما ذكره ابن يعيش لما تحدث عن وقوع الحال جملة (والجملة تقع حالا ولا تخلو أن تكون اسمية أو فعلية، فإن كانت اسمية فالواو، إلا ما شذ من قولهم.. وإن كانت فعلية لم تخل من أن يكون فعلها مضارعا أو ماضيا، فإن كان مضارعا لم يخل من أن يكون مثبتا أو منفيا فالمثبت بغير واو، وقد جاء في المنفي الأمران، **وكذلك في الماضي ولابدّ معه من قد ظاهرة أومقدرة)**[16].

هذا مذهب البصريين، فهم الذين وضعوا هذه الشروط ولم يريدوا أن يخرجوا عنها حينما تخالفهم النصوص فيلجأون إلى التأويل وهذا ديدنهم، فقالوا في قوله تعالى: (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) أن الفعل الماضي- حَصِرَتْ- مسبوق بـ (قد) مقدرة أي -قد حَصِرَتْ- واستدلوا على ذلك بقراءة من قرأ (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَةً صُدُورُهُمْ) بالنصب.[17]

وأما الكوفيون فذهبوا إلى القول بجواز وقوع الفعل الماضي حالا واستدلوا بالآية:(أَوْ جَاءُوكُمْ **حَصِرَتْ** صُدُورُهُمْ)، وبقول أبي صخر الهذلي:

وَإِنِّي لَتَعْرُونِي لذكراكِ نُفْضَةٌ

كَمَا انتفضَ العُصْفورُ **بَلَّلَهُ القَطْرُ**

وقد جاء الحال في الموضعين جملة فعلية فعلها ماض غير مقترنة بـ(قد) كما يزعم البصريون.

والأنباري يعلل ذلك بقوله: (فإنما جاز ذلك لأن التقدير فيه -قد بللهُ القَطرُ- إلا أنه حذف لضرورة الشعر)[18].

وإذا سلمنا بهذا وقلنا ضرورة شعرية -وهي مقولة لطالما كررها البصريون إذا جاء كلام العرب مخالفا لقواعدهم- فما الضرورة التي

14- المبرد المقتضب 1/ 111 – المقدمة-
15- سورة النساء – الآية 90

16- ابن يعيش، موفق الدين النحوي، شرح المفصّل، عالم الكتب، بيروت، د(ط.س) 65/2
17- المصدر نفسه 67/2
18- الأنباري، أبو البركات،الإنصاف في مسائل الخلاف، قدم له حسن حمد، بإشراف د/ إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط. الأولى 1998، 238/1

دعت إلى حذفها في الآية القرآنية غير التأويلات والتخريجات التي نجدها مبثوثة في كتبهم[19].

لقد وجدنا أبا العباس النحوي النحرير يخالف إجماع النحاة في مسألة الضمير المتصل بـــ:

(لولا) في نحو: "لولاي، ولولاك، ولــولاه" فالبصريون والكوفيون أبتعون أبصعون علـى جواز ذلك بما ثبت عندهم من مسموع كـلام العرب إلا المبرد فقال بعدم جـواز ذلـك وأن الضمير بعد لولا يكون منفصـلا لا متصـلا حجته أن الضمير بعد لولا لم يرد متصلا فـي القرآن الكريم قال الله ﷻ: (لولَـا أنـتُمْ لكُنَّـا مُؤْمِنِينَ)[20] وهي حجة دامغة لا يثبـت أمامهـا إجماع أهل المصرين على المنقول من كـلام العرب، فحبذا لو كرر الموقف نفسه مع ما ردّه من قراءات ثبتت أنها مروية عن السبعة كقراءة حمزة: (وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامِ).

والطعن في القراءات لم يكن مقصورا على البصريين وحدهم فقد تطاير شرره إلى الكوفة وتلقفه بعض نحاتها، فالفرّاء رمى القراء بالوهم (فإنه قل من سلم منهم من الوهم.)[21]

إنّ منهج الكوفة في النحو كان أكثر تلاؤما واحتواء للقراءات من منهج البصريين الـذي دفعهم تحكيم النحو في القراءات التي تقوم على النقل والمشافهة، ولم ينكر سيبويه أن القـراءة سنة متبعة، فكان يتحاشى الطعن فيها ولما سئل عن التنوين في قراءة عيسى بن عمر: (أَفَمَـنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوًى مِنَ اللَّـهِ) مـن قولـه تعالى: (أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّـهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَـى شَـفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَـوْمَ الظَّـالِمِينَ)[22] قـال: (لا أدري ولا أعرف)[23].

فرحم الله سيبويه فقد كان منهجه أن يصرح بالتوقف عند عدم العلم والدراية، فخلـف مـن بعده خلف استمرؤوا الطعن فلم يتورعوا، قال السيوطي-رحمه الله- (كان قوم مـن النحـاة المتقدمين يعيبون على عاصم وحمـزة وابـن عامر قراءات بعيدة في العربية وينسبونهم إلى اللحن وهم مخطئون في ذلك، فـإن قـراءاتهم ثابتة بالأسانيد المتواترة الصحيحة التي لا مطعن فيها وثبوت ذلـك دليـل علـى جـوازه فـي العربية)[24].

* توجيه النحاة للقراءات

لقد عُدْت إلى ثلة من النحويين الأولين مـن بصريين وكوفيين أبحث في توجيههم القراءات القرآنية، فوقع اختياري علـى هـذه الآيـات الكريمة لتكون مذاهبهم كاتبة لآثارهم وشـاهدة على ما قدمت أيديهم.

أولا- قال الله ﷻ (وَقَالَ الشَّيْطَانُ لَمَّا قُضِيَ الْأَمْرُ إِنَّ اللَّهَ وَعَدَكُمْ وَعْـدَ الْحَـقِّ وَوَعَـدْتُكُمْ فَأَخْلَفْتُكُمْ وَمَا كَانَ لِي عَلَيْكُمْ مِنْ سُلْطَانٍ إِلَّـا أَنْ دَعَوْتُكُمْ فَاسْتَجَبْتُمْ لِي فَلَا تَلُومُونِي وَلُومُوا أَنْفُسَكُمْ مَا أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَا أَنْتُمْ بِمُصْرِخِيَّ إِنِّي كَفَرْتُ بِمَا أَشْرَكْتُمُونِ مِنْ قَبْلُ إِنَّ الظَّالِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ)[25].

19- ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الإنصاف 235/1 و- شرح المفصل 67/2

20- سورة سبأ – الآية 31

21- الفراء، أبو زكريا، معاني القرآن، اعتنى به فاتن محمد خليل اللبون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.الأولى 2003، 63/2

22- سورة التوبة – الآية 109

23- ينظر –القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي- محمود أحمد الصغير، دار الفكر، دمشق، ط. الأولى 1999، ص116

24- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الاقتراح، تحقيق د/أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة القاهرة، ط. الأولى 1976، ص49

25- سورة إبراهيم - الآية 22

قرأ العامة (وَمَا أَنْتُمْ بِمُصْرِخِيَّ) بفتح الياء، وقرأ الأعمش وحمزة (بِمُصْرِخِيِّ) بكسر الياء، قال القرطبي: (والأصل فيها بمصرخيين فذهبت النون للإضافة وأدغمت ياء الجماعة في ياء الإضافة، فمن نصب فلأجل التضعيف، ولأن ياء الإضافة إذا سكن ما قبلها تعين فيها الفتح مثل: هوايَ وعصايَ، فإن تحرك ما قبلها جاز الفتح والإسكان مثل غلامِي وغلامَي ومن كسر فلالتقاء الساكنين حركت إلى الكسرة لأن الياء أخت الكسرة)[26].

والفرّاء يرى أن قراءة الخفض من وَهْم القراء، وإن روي عن القاسم ابن معن عن الأعمش عن يحيى أنه خفض الياء[27]، وضعفها الزجاج، وأنزلها منزلة القراءة الرديئة التي لا وجه لها[28]، كما قال بضعفها أيضا الزمخشري وذكر أنهم استشهدوا لها ببيت مجهول فأنشد قول القائل:

قال لها هل لك يا تا فيِّ

قالت له ما أنت بالمرضيِّ

والبيت قائله معلوم وهو: -الأغلب العجلي- وقد وجدت أن أبا الفضل محمود الألوسي أورده في روح المعاني[29].

وسبب رد الزمخشري لهذه القراءة أن (ياء الإضافة لا تكون إلا مفتوحة حيث قبلها ألف في نحو: عصايَ فما بالها وقبلها ياء)[30]. ثم يعلل الزمخشري لقراءة الكسر بقوله: (فإن قلت جرت الياء الأولى مجرى الحرف الصحيح لأجل الإدغام فكأنها ياء وقعت ساكنة بعد حرف صحيح ساكن فحركت بالكسر على الأصل. قلت:هذا قياس حسن، ولكن الاستعمال المستفيض الذي هو بمنزلة الخبر المتواتر تتضاءل إليه القياسات)[31].

وما ذكره قياس مع الفارق فمثل عصاي (محياي) وقرأها نافع بالسكون (وَمَحْيَايْ) في قوله ﷺ (قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)[32] وكسر الياء لا يلزم المجانسة في كل الأحوال فقد قرأ الحسن (هي عصايِ) بكسر الياء، قال أبو حيان: (وإذا أضفت المقصور قلت: عصاي في الأحوال الثلاثة والياء مفتوحة وقد تكسر نحو: عصايِ -وتسكينها بعد ألف كقراءة نافع)[33] وهذا مشابه لقراءة حمزة -بِمُصْرِخِيِّ- بكسر الياء

والزمخشري نفسه يقر بأن الياء (حركت بالكسر على الأصل) والقاعدة عند النحاة "ما جاء على الأصل لا يعلل". وقد روي عنه أنه قال: لو صليت خلف إمام يقرأ (وَمَا أَنْتُمْ بِمُصْرِخِيِّ) لأخذت نعلي ومضيت.[34] وهي قراءة سبعية قرأ بها حمزة وهو من كبار علماء السلف وله علم بالقرآن وعلومه، وقال قطرب: هي لغة في بني يربوع كانوا يكسرون ياء المتكلم كعليِّه، ولديِّه، وعليها لسان أهل الموصل بالعراق، وأجازها أبوعمرو بن العلاء وهو إمام لغة ونحو وقراءة، وعربي صريح[35].

26- القرطبي، محمد بن أحمد أبو عبد الله، الجامع لأحكام القرآن، د(ط.س)، 303/9

27- ينظر – معاني القرآن- الفراء- 63/2

28- المرجع الأسبق

29- الألوسي، محمود أبو الفضل،روح المعاني في تفسير القرآن العظيم و السبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د(ط.س) 13/ 209-210

30- الزمخشري،أبو القاسم جار الله، الكشاف، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع، د(ط. س)، -2/374-375

31- المصدر السابق نفسه

32- سورة الأنعام – 162

33- أبو حيان، الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق د/ مصطفى أحمد النماس،مطبعة المدني، القاهرة، ط. الأولى 1987، 2/ 535

34- ينظر – المقتضب -1/ 120

35- الألوسي- روح المعاني 13/ 209- 210

وفصل الخطاب ما أوْرَده القرطبي على لسان القشيري حيث قال: (والذي يغني عن هذا أن ما يثبت بالتواتر عن النبي ﷺ فلا يجوز أن يقال فيه خطأ أو قبيح أو رديء بل هو في القرآن فصيح وفيه ما هو أفصح منه فلعل هؤلاء أرادوا أن غير هذا الذي قرأ به حمزة أفصح)[36].

ثانيا- قال الله ﷻ: (وَكَذَلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ لِيُرْدُوهُمْ وَلِيَلْبِسُوا عَلَيْهِمْ دِينَهُمْ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ)[37]؛ وهي قراءة أهل الحرمين وأهل الكوفة وأهل البصرة رواية عن القرطبي[38]، وقرأ ابن عامر على خلاف الباقين (وَكَذَلِكَ زُيِّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلُ أَوْلَادَهُمْ شُرَكَائِهِمْ) بضم (زُيِّنَ) ورفع(قَتْلُ) على ما لم يسم فاعله ونصب (أَوْلَادَهُمْ)، وجر (شُرَكَائِهِمْ) بالإضافة على تقدير: -زُيِّنَ قتلُ شُرَكَائِهِمْ أَوْلَادَهُمْ- وذلك بالتفريق بين المضاف والمضاف إليه وأهل الكوفة يجوِّزون ذلك[39]. وهناك من أنكر على ابن عامر قراءته فقد روى القرطبي عن أبي غانم أحمد بن حمدان النحوي قوله: (قراءة ابن عامر لا تجوز في العربية، وهي زلة عالم، وإذا زلّ العالم لم يجز أتباعه وردّ قوله إلى الإجماع)[40].

وأعاب الزمخشري على مقرئ الشام الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول به في قراءته فقال: (وأما قراءة ابن عامر: "قَتْلُ أَوْلَادَهُمْ شُرَكَائِهِمْ" برفع القتل ونصب الأولاد وجر الشركاء على إضافة القتل إلى الشركاء والفصل بينهما بغير الظرف فشيء لو كان في مكان الضرورات وهو الشعر لكان سمجا مردودا كما سمج وردّ -زَجَّ القلوصَ أبي مَزَادَه- فكيف به في الكلام المنثور، فكيف به في القرآن المعجز بحسن نظمه وجزالته)[41]. ويسعى الزمخشري إلى التماس العذر لابن عامر في قراءته فيقول: (والذي حمله على ذلك أن رأى في بعض المصاحف شركائهم مكتوبا بالياء، ولو قرأ بجر الأولاد والشركاء، لكان الأولاد شركاؤهم في أموالهم، لوجد في ذلك مندوحة عن هذا الارتكاب)[42]. ومن هذا الموقف تبرز ملاحظتان:

-الأولى: أن الزمخشري لم يوجه قراءة ابن عامر بل أخضعها لقياس البصريين لمّا كان لمذهبهم من التابعين وبقطعية الأقيسة النحوية من المعتقدين[43].

-الثانية: أن تكون (شُرَكَائِهِمْ) مكتوبة بالياء فهذا يؤكده قول الفراء: (وفي بعض مصاحف أهل الشام -شُرَكَايِهِمْ- بالياء)[44] أما أن تعلل قراءة ابن عامر -(شُرَكَائِهِمْ)- أنه رآها مكتوبة في بعض المصاحف بالياء، فهذا ظن منه أن القراءة تثبت بالرأي، وابن عامر لم يثبتها بغير النقل والظن لا يغني من الحق شيئا. وفي تعليق الإمام ناصر الدين الإسكندري المالكي على ما ورد في الكشاف تأكيد وزيادة:

[36]- تفسير القرطبي – 9/ 303
[37]- سورة الأنعام – الآية 137
[38]- تفسير القرطبي – 81/7
[39]- ابن زنجلة – أبو زرعة عبد الرحمن بن محمد -حجة القراءات – تحقيق. سعيد الأفغاني – مؤسسة الرسالة- بيروت -لبنان- الطبعة الثانية 1982 – ج1 ص 273
[40]- المرجع الأسبق

[41]- الكشاف 54/2
[42]- المرجع نفسه
[43]- ينظر – (حاشية الصبان على شرح الأشموني) تحقيق محمود بن الجميل، مكتبة الصفا، القاهرة، ط. الأولى 2002، 2/ 416
-و(الكشاف ومعه: كتاب- الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال) 53/2
[44]- معاني القرآن – 258/1

(فهذا كله كما ترى ظن من الزمخشري أن ابن عامر قرأ قراءته هذه رأيا منه، وكان الصواب خلافه والفصيح سواه، ولم يعلم الزمخشري أن هذه القراءة بنصب الأولاد، والفصل بين المضاف والمضاف إليه بها يعلم ضرورة أن النبيﷺ قرأها على جبريل كما أنزلها عليه كذلك ثم تلاها النبي ﷺ على عدد التواتر من الأئمة، ولم يزل عدد التواتر يتناقلونها ويقرؤون بها خلفا عن سلف إلى أن انتهت إلى ابن عامر فقرأها أيضا كما سمعها، فهذا معتقد أهل الحق في جميع الوجوه السبعة أنها متواترة جملة وتفصيلا عن أفصح من نطق بالضادﷺ، فإذا علمت العقيدة الصحيحة فلا مبالاة بعدها بقول الزمخشري ولا بقول أمثاله ممن لحن ابن عامر)[45].

إن مسألة الفصل بين المضاف والمضاف إليه لا يمكن بها الطعن في قراءة سبعية لأنها من أساليب العرب ووَرَدَ نظائرها في أشعارهم، وكان يجب الأخذ بتوجيه الكوفيين لسلامة منهجهم في الأخذ بالقراءات، قال أبو حيان في الارتشاف: (وأما الفصل بالمفعول بين المصدر والمخفوض كقراءة ابن عامر(قَتْلُ أَوْلَادَهُمْ شُرَكَائِهِمْ) فقد جاءت نظائره في أشعار العرب والصحيح جوازه وإن كان أكثر النحاة يخصونه بالشعر. وفي النهاية أجاز الكوفيون الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الجر في الشعر وفي الكلام ومنه قراءة ابن عامر)[46].

إن الذين قالوا بجوازه في الشعر دون غيره هم البصريون وقال الأشموني بجوازه في السعة خلافا لهم[47] واستشهد بقراءة ابن عامر: (قَتْلُ أَوْلَادَهُمْ شُرَكَائِهِمْ).

وختاما كان على نحاة البصرة أن يقبلوا بقراءة ابن عامر لأنه من السبعة، والقراءات السبعية عند أهل العلم صحيحة ومتواترة وأن يوجهوها توجيها تقبل به أساليب العربية كما فعل الكوفيون، فإن أبوا استكبارا وعلوا، فلا يمكن استرضاؤهم لأن القراءة سنة متبعة وليست قاعدة مبتدعة، ولنا في القشيري مزيد دعم حيث قال: (وقال قوم هذا قبيح، وهذا محال، لأنه إذا ثبتت القراءة بالتواتر عن النبيﷺ فهو الفصيح، وقد وَرَد ذلك في كلام العرب وفي مصحف عثمان –شركايهم– بالياء وهذا يدل على قراءة ابن عامر، وأضيف القتل في هذه القراءة إلى الشركاء لأن الشركاء هم الذين زينوا ذلك ودعوا إليه، فالفعل مضاف إلى فاعله على ما يجب في الأصل، لكنه فرق بين المضاف والمضاف إليه، وقدّم المفعول وتركه منصوبا على حاله إذ كان متأخرا في المعنى، وأخّر المضاف وتركه مخفوضا على حاله إذ كان متقدما بعد القتل، والتقدير: وكذلك زين لكثير من المشركين قتلَ شركائهم أولادهم أي قتلَ شركاؤهم أولادهم)[48].

قائمة المصادر والمراجع

1- الألوسي، محمود أبو الفضل، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د(ط.س)

2- الأنباري، أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1998.

3- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت الطبعة الثالثة، 1983

45- المرجع السابق نفسه

46- ارتشاف الضرب 535/2

47- ينظر (حاشية الصبان) 416/2-417

48- تفسير القرطبي 81/7

4- أبو حيان، الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى أحمد النماس، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى1987.

5- رفيدة إبراهيم عبد الله، النحو وكتب التفسير، الدار الجماهيرية بنغازي، ليبيا، الطبعة الثالثة، 1990.

6- الزمخشري، أبو القاسم جار الله، الكشاف، الدار العالمية الطباعة والنشر والتوزيع د(ط.س).

7- ابن زنجلة، أبو زرعة، عبد الرحمن، حجة القراءات، تحقيق سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982.

8- السامرائي، إبراهيم، التطور اللغوي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983.

9- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976.

10- الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني، تحقيق محمود بن الجميل، مكتبة الصفا القاهرة، الطبعة الأولى، 2002.

11- الصغير، محمود أحمد، القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1999.

12- ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 2005.

13- الطنطاوي، الشيخ محمد، نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، دار ابن زيدون، دمشق د(ط.س).

14- الفراء، أبو زكريا، معاني القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2003.

15- القرطبي، محمد بن أحمد أبو عبد الله، الجامع لأحكام القرآن، د(ط.س).

16- المبرد، أبو العباس، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، القاهرة، د(ط.س) .

17- مكرم، عبد العال سالم، القراءات القرآنية وأثرها في الدراسات النحوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1996.

18- ابن يعيش، موفق الدين النحوي، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، د(ط.س).





قراءة مهنية

وقفة أمام عتبات المتاهة

بقلم الطاهر وطار

أغواني سطر واحد فيه كلمة واحدة تحت عنوان عتبات المتاهة، *رواية*، فقلت هذا شاعر آخر، يسقط من شرفة الشعر حيث يتفرد بتأمل ذاته، إلى حلبة الرواية، حيث يلتقي بأناس، بعضهم من صنعه وخلقه، وبعضهم تعلقوا بعوالمه، فاصطدم بهم أحب من أحب منهم وكره من كره منهم كذلك.

لقد مل الشاعر الوحدة والعزلة، قلت كما تعودت أن أقول كلما قدم لي شاعر كتابا أو مخطوطا، عليه تحت العنوان سطر واحد، به كلمة واحدة: *رواية*.

أغواني، فقلت والله، أتوقف عن متابعة الدمية لإبراهيم الكوني، وأتبصر ما قدم صديقي أحمد عبد الكريم، الذي قرأت له أكثر من نص، وأعجبت بأعسره.[49] وقبل أن أنهي الـ142 صفحة، أغويت أيضا بالكتابة عن هذا النص كنموذج لنصوص أخرى سبق أن قرأتها مثل كتابي عزالدين ميهوبي واللذين بهما أيضا السطر الغاوي.. *رواية*. أو كنصوص أخرى لشعراء لم أتفرغ لها بعد.

كنت قد وضعت نظرية شخصية، في الدوافع التي تقوي هرمونات الرواية عند الشعراء على حساب هرمونات الشعر، وطبقا لخياراتي الفكرية، حملت الشعر العربي الحديث المسؤولية فقد غرق في التجريد والسريالية، إلى حد نضبت فيه القواميس من الكلمات، وجفت كل آبار الذات الأنانية والنرجسية، والجبن، والطمع، والامتثالية والاتكالية.

لقد انكفأ الشاعر على نفسه واعتزل الناس وهمومهم حتى كره نفسه، وخرج ليتأمل الآخرين.

بحكم النشأة والتكوين والعادة، كبرجوازية صغيرة، لم تعتن بها أية بوتقة نضالية، يعسر على الشاعر أن ينزل من عليائه، ويرتمي في أدران الآخرين. لا يبقى أمامه، سوى صنع آخرين وصنع عالم أو عوالم يحركهم فيها، ويتفاعل معهم بكل العواطف.

إنها عملية إشباع لرغبة مكبوتة، وتعويض عن عجز، فرضه مناخ الشعر الحديث، وهي

[49] كتاب الأعسر منشورات التبيين\ الجاحظية

أشبه ما تكون، بالاستمناء في الحلم أو في اليقظة. ولعلنا نسمح لأنفسنا بنعتها بالاستمناء الأدبي.

الناس تموت تنتحر في البر وفي البحر، تخرج من الملة، الناس تعاني وضعيات اقتصادية واجتماعية، أليمة، الانسداد، يجثم على الحياة، كما لو أنه فيروس لا علاج له، ولا أمل في البرء منه، والشعر يشكو من شوك الوردة، ومن دموع النرجسة.

عام فعام وعقد فعقد، والشاعر وحده، يقرأ زبوره في قاعة شبه خالية، يتلقى بعض الثناء، ثم يهجر، كما يهجر المسلول. فلتكن، إذن، نصوص فيها الناس. فيها الحياة. فيها التخلص من الغربة. ولهذا أميل إلى القول، بأن شخصيات روايات الشعراء التي قرأتها، هي مثل شخصيات أحمد عبد الكريم، ملتقى بها، وغير مخلوقة، غير مصنوعة، وبالتالي تفتقد إلى الأبعاد، وهي تتصرف، بأوامر، وبعشوائية، وليس بقدر محتوم، تحمله في جيناتها.

بدءا من البطل الرئيسي، ***الأعسر*** الذي يتضح أنه المؤلف إلى كاهنة القبائلية التي جمعته بها الصدفة، إلى الكاهنة التاريخية إلى عقبة بن نافع إلى أبي المهاجر دينار، فسائق التاكسي، فالمدني صاحب المقهى فالمجاهد أيوب فزبائن المقهى بما فيهم ماريا الرومية وابنتها راشيل، فمجموعة الإسلاميين، وغيرهم.. نستطيع أن نحذف بعضهم، أو نضيف إليهم آخرين، أو حتى نغير دورهم.

ولعل أحسن ما يقربنا لهاته الشخوص، هو التعرف على الموضوع، وعلى تفاعل الناس وهم يؤدون أدوارهم طبقا له.

إنها رحلة شاب من الهامل إلى الجزائر، لا ندري أهو طالب، أم باحث عن شغل، فقط نعرف أنه شريف من سلالة الأدارسة، وبالضبط من سلالة أحمد بن بوزيد، وبما أنه كذلك فقد فرض عليه أن يرقي فتاة تكبره بسنوات وقد شفيت على يده ودلها عليه جانها كما قالت فتعرفت عليه قرب مقهى اللوتس وصارا حبيبين، ونستطيع القول بأن الموضوع يتفرع إلى مواضيع عديدة، تهم خاصة الأعسر، ويمكن تلخيصه في جملة واحدة: مغامرة فتى صحراوي شريف، في مدينة الجزائر. وهي بكل صفة ورغم بعض المعاناة طيبة.

ولعل أفضل ما يقربنا من التعرف على هاته الشخوص، هو التعرف على الأدوار التي أدوها، فشكلت هيكلية العمل، التي تتمثل في عشر لوحات، تنفصل عن بعضها بعناوين بعضها شاعري جميل: الراقي\ كاهنة.. أولى العتبات\ امرأة الأجراس الصعبة\ أجراس الأمكنة الأولى\ مشاهدات القبلي\ تذكارات القبو الأسود\ رسالتان إلى رحيل اصيف أرجواني\ دماء الياسمين\ ورود لزرقة البحر.

الراقي سلاحه انتسابه للعترة الشريفة وما عرفه خلسة عن أبيه من مبادئ السحر وعشق مدينة الهامل وشيوخ زاويتها، وبعض الدراية بالتاريخ الخلدوني.

اللوحة الثانية كما هو عنوانها بنت أمازيغية تصاب بالصرع، ارتمت في أحضان هذا القبلي الذي يصغرها، تدخن ولا مانع عندها من ممارسة الجنس.

من خلال كاهنة هذه يحدثنا المؤلف بتفصيل ممل عن الكاهنة التاريخية ومغامراتها العاطفية وحروبها وموتها على يد حسان بن النعمان، بحز رأسها وهي عزلاء وإرساله إلى خليفة المسلمين عبد الملك بن مروان، كما يحدثنا عن عقبة بن نافع وأبي المهاجر دينار، وكسيلى وأبناء الكاهنة، والبزنطيين، وما إلى ذلك.

في أجراس الأمكنة، وجد مبرح بالقرية والزاوية إلى حد إثبات نص شعري.

يضطر القبلي إلى العمل كنادل في مقهى، سرعان ما تنقذه مهارته في إعداد الشاي فيعفى من العمل ويتخصص في الشاي، وهذا المقهى عجيب، كل رواده شيوخ على مشارف الموت، ومن يرحل منهم يبقى مقعده شاغرا ويدفن من طرف "زملائه" طبقا لوصيته، بما فيهم ماريا الرومية التي سيأتي التعرض لها.

يلقى عليه القبض بغرفة ابن عمه إدريس الملتحي، الذي انتقل إلى الحياة السرية والعمل مع الجماعات الإسلامية المسلحة، يعاني الأمرين في السجن بالقبو الذي يسترجع فيه مرة أخرى ذكريات القرية والأصل الشريف.

وعندما يفرج عنه يمنع من الدخول إلى الحي الجامعي، يلتجئ إلى حمام الرومية، وهي سيدة فرنسية، مات زوجها ودفن في مدينة الهامل بمقبرة مسيحية!، وأوصت بأن تدفن جنبه، وقد حدث ذلك في الظلمة خوفا من المسلحين، من الحمام ينتقل إلى منزل الرومية، ويصير صديقا حميما لها، يكتب لها الرسائل لابنتها رشيل المقيمة في فرنسا، والتي يخبرها بموت أمها وبما قام به من مغامرة الدفن تلبية للوصية.

في صيف أرجواني يفاجئه المسلحون وكاهنة في ساحة صوفية وبعد العتاب والتهديد، يتم عقد قرانهما بولي من المسلحين وبقاضٍ منهم، بعده تختفي كاهنة، بعد أن دخل بها كزوجة شرعية..!

يعيدنا إلى المقهى وإلى منزل أيوب وهو مجاهد يبيع الزهور، هدده المسلحون بتغيير تجارته لأن الزهور تستعمل في الأعراس، فيعد بندقيته ليواجههم، ويقص عليه مآسيه وبطولاته.

وفي الختام يتلقى رسالتين، واحدة من أشيل تشكره فيها عما فعله لأمها، وتدعوه للانتقال إليها – مشروع عاطفة – وتتنازل له عن التركة.. وواحدة من كاهنة تعلمه فيها أنها بفرنسا تشتغل وأنها أنجبت منه ولدا سمته عقبة، وتدعوه إلى الالتحاق بها إن شاء ذلك.

أما سبب اختفائها، فيعود إلى أنه لم يتحمس للزواج، معبرا عن ذلك بعبارة: لكن.

يرمي في البحر بعض الزهرات لراشيل أولا ثم لكاهنة ثم لعقبة ثم له.

في هذه اللوحات العشر، نجد اثنتي عشر محطة تنتشر أفقيا، كما لو أنها إحدى القرى الصحراوية، أو بناء قصديري فوضوي، يمكن في كل لحظة أن نضيف بناء آخر، أو حتى أن نهد بعض هذا البنيان، وبسبب انعدام مقدمة منطقية تحصر الهيكل الروائي عموديا، فيكون بناء واحدا له سقف وله أرضيه، وله حدود جانبية، تجري الأحداث في طوابقه ومتاهات غرفه. فنعيش ما يمكن تسميته بدراما الصعود والنزول.

بعض ملاحظات على الهامش:

الأصل الشريف والانتساب للعترة الشريفة لا يقنع بإمكانية الرقي بمثل هذه السهولة، كما لا يقنع شفاء هذه البنت دفعة واحدة بسهولة ربطها للعلاقة مع هذا القبلي، إلى حد الهجرة إلى الخارج بسببها، وهي أيضا مبررات الهجرة غير مقنعة.

كان المفروض التعمق في التاريخ والحديث عن كل شخوصه كما هم، فالكاهنة زعيمة في مجتمع أمومي، وليس لأنها ساحرة أو جميلة، وفي تاريخ الجزائر كاهنات عديدات، من تينهينان إلى لالا فاطمة بن يوسف إلى لالا خديجة، إلى جميلة بوحيرد ومن معها من الجميلات... ثم إن عقبة بن نافع، وهو ابن خالة عمر بن العاص، يقول المؤرخون في شأنه أنه كان عسكريا فضا، عكس أبي المهاجر دينار، وهو قبطي الأصل، عرف بالحكمة وبعد التبصر، حتى أنه يقال إن الفضل في استقرار الإسلام بشمال إفريقيا يعود إليه. ثم إن موته (عقبة) لم تكن بأمر من الكاهنة، وكما لو أن الملك كسيلى، ليس له الإحساس بالإهانة.

أستغرب أن يمر البطل الذي هو المؤلف مرور الكرام وبدون أي إحساس إنساني، عن عملية حز رأس ملكة، تحمل حبيبته اسمها، وما يزال الكثيرون من سلالتها يطلقون اسمها على بناتهم...

إن عدم الاستنكار للعملية، يؤدي حتما إلى الالتذاذ بها أو على الأقل إلى التشفي.، وإلا ما الداعي لذكرها أو التعرض لها أصلا.

هل كان البطل ينتقم من حبيبته كاهنة؟؟ أم هل كان يهددا؟

شخصية أيوب، المجاهد المناهض للمسلحين، توحي بأنها مستمدة من الحرس البلدي وأننا بصدد التأريخ لبداية التسعينات.

السؤال الذي ظل يلازمني طوال صفحات عتبات المتاهة، هو هل تخلص الشاعر أحمد عبد الكريم من الشاعر، ومن التجريد والسريالية.

أعتقد أن الهاجس الأساسي لما قدمه لنا هو العيش مع الناس لكن في عالم سريالي، يبدأ بالرقية والسحر والجذب، وينتهي بالعودة إلى الذات المتفردة اللامنتمية.

الرواية صوت الحياة

(حول الأعمال الروائية للميلودي شغموم)

• علاء نعماني



في الساعة التاسعة والنصف من يوم الجمعة 25 مارس 2008، بقاعة الندوات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء وسط جو ربيعي دافئ.. بحضور الكاتب الروائي الميلودي شغموم، كعادته بشوشا وواثقا، إلى جانب عدد من المبدعين والباحثين والنقاد والطلبة والقراء عموما... التأمت أشغال الندوة الوطنية حول المتن الروائي لشغموم، والتي نظمها مختبر السرديات.

الساحر ومراياه

وقد افتتح **شعيب حليفي** (رئيس مختبر السرديات، الجهة المنظمة) اللقاء بإعطاء الكلمة **لعبد القادر كنكاي** نائب عميد الكلية والذي أشار إلى أهمية الفعل الثقافي والجامعي ضمن **الأنشطة** البحثية، كما تطرق إلى تجربة **الميلودي شغموم** باعتباره واحدا من الروائيين المغاربة الذين صاغوا الوجدان المغربي ورسموا خريطة متخيلنا الجمعي.

في كلمة **شعيب حليفي** قدم ورقة تمهيدية تحدث فيها عن السرد الروائي عند شغموم الذي يدخل ضمن حلقة نقدية، هي مشروع لقراءة الرواية المغربية والمشاريع التأسيسية في تجربتها الممتدة لعقود. واعتبر الميلودي شغمو م واحدا من مؤسسي صرح السرد المغربي الحديث، يكتب الرواية والقصة منذ أربعة عقود، ومنذ البداية وهو يجيد تحبيك الحكايات بأنفاس المبدعين المجددين.. لأنه يمتاز بقدرته على أن يولد مع كل نص جديد، بفضل صياغته لملامح المراحل عبر وسمها بفكره وترويضها بجرأته التي تجري في اللغة وفي الدلالات التي يزندها زندا. وهو، كما يقول عن نفسه، مختصرا مساره المهني: (مؤكد أني ولدت يوم 12 ربيع الأول فسميت الميلودي والباقي كله ظن، وإن كانت ذاكرة شيوخ الأسرة، خاصة النساء، تضع هذه الواقعة بين1947 و1950، أنا الآن متقاعد، في إطار المغادرة الطوعية، بعد 39 سنة من العمل.

بدأت التدريس معلما مؤقتا للفرنسية سنة 1966 ثم حصلت على باكالوريا آداب عصرية وتخرجت

من مركز تكوين أساتذة السلك الأول فرنسية سنة 1974 ثم نلت إجازة في الفلسفة سنة1975 ودبلوم الدراسات العليا سنة 1982 فالتحقت بكلية الآداب بمكناس كمدرس وفيها هيأت دكتوراه الدولة سنة 1990 ومنها خرجت متقاعدا سنة2005 بوضعية أستاذ التعليم العالي.)

لذلك يكتب، شغموم، بمخيلة عابرة للزمن، نصوصا سردية نسجت، وما تزال، حكايات مغربية لا تعكس ولا تنوب عن أحد، وإنما تؤسس لتخييل يولد حالات من الواقع والتوقع.

يقول عن نفسه: (لقد عشت، والله ما تركت فرصة حقيقية تمر بدون أن أستغلها، ولو تعلق الأمر فقط بفيلم أو قصيدة أو أغنية: إني من أنصار استغلال كل الإمكانات التي تمنحها الدنيا؛ الفائدة والمتعة في كل شيء، حتى في العمل، أي عمل ليس فيه فائدة، أو إفادة، ومتعة يؤدي إلى الشقاء)

ويضيق شعيب حليفي بأن شغموم كاتب روائي فضل الانتماء إلى الإنسان عوض مدرسة أو تيار لافت، ومن ثم فقد أعار صوته للأصوات التي لم تجد أبدا من يسمعها أو ينوب عنها.. لقد اختار أن يكون بكتاباته المنحازة إلى التخييل المعقلن أن يكون روائيا وليس عرافا. أن يكون مبدعا وليس ملفقا، ثائرا يثأر بالكتابة من زيف اللغات والحقائق. يزاوج بين الكتابة والتفكير. بل يشتغل بالتفكير في الحكي، وبالحكي في التفكير... ضمن انشغال متعدد بالكتابة في السرد والفكر والترجمة والدرس الجامعي. يقول شغموم عن نفسه: (لقد بدأت في النشر، على حسابي، سنة 1972 بمجموعة قصصية متواضعة، لكني بفضلها دخلت إلى اتحاد كتاب المغرب، عنوانها أشياء تتحرك ثم نشرت بعض القصص على صفحات الجرائد والمجلات المغربية قبل أن تصدر لي روايتان، الضلع والجزيرة 1980، ببيروت، في كتاب واحد وتتبعهما رواية ثالثة، الأبله والمنسية وياسمين، عن دار أخرى ببيروت، قابلها النقاد باحتفاء كبير، وكانت كلها قد كتبت قبل 1980 ثم جاءت ترجمتي لكتاب هنري بونكري، قيمة العلم 1982، وكتابي عن الوحدة والتعدد في الفكر العلمي الحديث، عن دار التنوير ببيروت كذلك، وكانت قد صدرت لي قبل هذا الأخير مجموعة قصصية، سفر الطاعة، عن اتحاد كتاب العرب بدمشق. وتوالت الروايات، مرورا بعين الفرس المقررة في برامج الثانوي، ومسالك الزيتون، وشجر الخلاطة، وخميل المضاجع، ونساء آل الرندي التي نالت جائزة الدولة للكتاب وحولت إلى فيلم تلفزي من ثلاث حلقات، والأناقة، وانتهاء بأريانة ثم المرأة والصبي، وقد جمعت الروايات، غير أريانة والمرأة والصبي، من طرف وزارة الثقافة المغربية في ثلاثة مجلدات تحت عنوان الأعمال الروائية الكاملة كما ترجمت بعض هذه الروايات، جزءا أو كلا، إضافة إلى بعض القصص إلى الفرنسية والإسبانية والألمانية.)

ويختم رئيس مختبر السرديات كلمته التقديمية مؤكدا أن شغموم روائي خبير في صوغ التأملات والقضايا والظواهر ضمن تخييلات ومرايا مغامرة، تجازف بالبديهي لصالح التجديد، وتشكيل رؤية وهوية وصوت.. كل ذلك من خزائن شغموم

السرية والمعلنة: من المحلي والشخصي إلى العالمي، من الأشياء البسيطة إلى النظريات الكبرى (والثقافات).. يعبر بوثوق الكاتب ويبحر في كل الأزمنة مجربا الأساليب وتوظيفات تبني خصوصية متخيله وذوق تأملاته وديناميكية شخوصه ورموزه وأمكنته وآفاق التأويلات.

صباح الخير أيتها الحكايات

افتتح **عثماني الميلود** الجلسة النقدية الأولى بمداخلة حول ("مسالك الزيتون" والتعدد كقيمة سردية وجمالية) هادفا "إلى إثبات صحة الفرضية التي تقول أن لا وجود للمفرد والواحد، وأن المتعدد هو الأساس الإدراكي والمعرفي لأي ممارسة فنية أو أدبية أو علمية. ويبرز التعدد، في الرواية باعتباره سياقيا وتداوليا وحكائيا، يتجلى في: تعدد مرجعي تمنح منه الرواية، وتعدد المضمون الروائي، وتعدد الأشكال السردية الموظفة، وتعدد الصيغ الحكائية.

وأشار الباحث أيضا انه بفضل بحوث باختين وأورباخ ودريدا يمكننا اليوم، أن نزعم أن الواقعية الأدبية هي واقعة قابلة لأن تعالج، بشكل ملموس وقياسي، على العكس من النداءات التي طالما بشرت بموت الأدب منذ بلانشو إلى تودوروف. ودعا هذه الواقعية الأدبية الغنية والمتنوعة بالمتعدد الأدبي. مفسرا انه يمكن ضم وتقريب مجموعة نصوص أدبية كبرى، لكونها تتجاوب فيما بينها، بشكل مثير للاستغراب، رغم الفروق الجوهرية في مصادرها ورؤيتها. وهي نصوص طالما وظفنا مصطلحات نظير البوليفونية، والتعدد الدلالي والتجانسية.. وهكذا كان النقد الأدبي يشتغل كما لو أن المتعدد يمكن ردُّه، رغم الصعوبات، إلى الواحد "ضمير المتكلم الثابت" (كاتب النص). تماماً كما لو أن الإيحاء المتعدد، والتعدد الأسلوبي لهذا الأخير ليس إلا حصيلة إسراف إبداعيٍّ (Profusion Créatrice). لكن باختين جعل من أهدافه دراسة المتعدد الأدبي في ذاته، لأنه حامل لدلالة، والدلالات خاصة. ويمكن أن نلمس أهمية بحوثه في وقوفه على حالات محدودة للتعدد: رابلي ودوستويفسكي.

إن التعدد الذي نتخذهُ فرضية لهذه المداخلة – يقول الباحث– يقوم على وسم "مسالك الزيتون" بالتشتت الخلاق الذي يمنح القارئ المتعةَ وصقل تفكيره. بهذا التعدد ستحدث هذه الرواية ثقباً هائلا في الذوق "الكلاسيكي". إن التعدد، عندنا، أوسع مما قاله باختين وأورباخ وكريستيفا وأوزفالد ديكرو، لأن التعدد الذي نقصده لا يفصل بين الأدبي والفكري، التخييلي والإبستيمي. فالرواية هي تفكير في التخييل، وتخييل يفكر في العالم. فسطحيا تبدو مسالك الزيتون كرواية يستعان في بنائها اعتمادا على عناصر أوطوبيوغرافية لشخصية الكتابة، وتطبيقاً دقيقا لخلفية نظرية وثقافية هائلة، واستعادة حادة وقاسية لسنوات الألم والخوف والرعب، وتوقا إلى خلق أثر أدبي متميز ينزاح، بمقدار ملموس، عن أشكال الكتابة وصيغ التعبير وطرائق السرد وطبيعة اللغة، عما يعتبر نصوصا روائية تقليدية. هذا ما تمنحه مسالك شغموم للقارئ العادي، لكن مسالك الزيتون تخفي نظرة مختلفة لكل ذلك من خلال:

1- وجهة نظر روائية مختلفة سواء في دلالاتها أو أبنيتها وطرائق السرد.

2- تعدد مرجعيا يتمثل في تعدد الأنساق التي تمتح منها مسالك الزيتون.

3- تعدد الأشكال السردية التي أتاحت للرواية خلق انزياح مرئي وملموس قياسا مع الرواية التقليدية التي كتبت خلال بداية السبعينات خاصة.

4- تعدد الصيغ الحكائية التي مكنت النص الروائي من الانفتاح على السيري والواقعي والرمزي والصوفي والعجائبي والأدبي والفقهي، بقصد هضمها وتحويلها إلى جزء من النسيج العام، سعيا إلى خلق أسس رومانسكية عربية بديلا لأسس الرومانيسك الغربية.

وتلاه **عبد المجيد نوسي** بمداخلة موسومة بـ"**البناء الروائي في رواية نساء آل الرندي**" مؤكدا أن الرواية تتأسس على مجموعة من المقاطع والتي لا يمكن فهم بنائها إلا من خلال الربط والتراكب بين مقاطعها. كما أبرز أن السارد يرصد ويشخص التحولات السوسيو ثقافية المتسارعة في مسارات الشخصيات وهي تحولات كارثية في غالب الأحيان في علاقة بمجموعة من المفاهيم. كما بين أن بناء الرواية يتم من خلال لغة متعددة محملة بمعرفة فلسفية ونفسية بالعوالم السردية والقضايا والشخصيات. لغة توظف عدة مقولات معرفية أهمها مقولة المدنس والمقدس.

أما **عبد الحق لبيض** فقد تدخل بقراءة موسومة بـ"**انتصار الحكي على المسخ في رواية شجر الخلاطة**" مؤكدا أن تتوسل بكتابة روائية تعلن صرختها ضد صمت المعيش، ومقاومة المسخ الذي يصير إليه الواقع والقيم عبر الحكي، وحتى لو استحال إلى هذيان فهو أفضل من الصمت. مما جعل الرواية تتراوح بين الهواجس الفكرية الأكاديمية وبين هواجس الذات وعلائقها بالتاريخ والأسطورة. كما بين أن الرواية تتعمد خلق التباس لدى القارئ لما تُحول السرد إلى هذيان انسجاما مع هذيان الواقع. إضافة إلى جعل الحوار يحتوي السرد ويراقبه على عكس ما هو معهود.

وحول (**التخييل الأسطوري في رواية "الأناقة"**) توقف الحبيب الدائم **ربي** عند الجانب الأسطوري في رواية الأناقة على مستويين، مستوى الانبناء المعماري للمتن الحكائي، من جهة، والمستوى الأطروحي من جهة أخرى، متوقفة عند تجليات التخييل الأسطوري المختلفة، وتوالده التكراري عبر تنويعات عدة، بما هو استعارة متدرجة من المجرد نحو المشخص، ومن اللامعقول إلى المعقول، ومن الخرافة إلى التاريخ، مع ما يرافق هذا العبور من تشييد دلالي يتغيا خلق الأساطير (القديمة والجديدة) وتفكيكها في آن.

أما المداخلة الأخيرة في الجلسة الصباحية فقد قدمها **عبد اللطيف محفوظ** وكانت تحت عنوان "**الميتا سرد في رواية عين الفرس**" وقد افتتحها بفرش نظري أشار فيه إلى مفهوم "الميتا سرد" في الكتابات الغربية والعربية. وانتهى إلى تحديد كيفية توظيفه له في مداخلته، باعتباره كل تفكير نسقي في مجمل أطوار الكتابة السردية، والتي تدخل

بوعي في تكوين النص الروائي. معتبرا من ثمة أن رواية الفرس هي رواية الميتا سرد بامتياز، نظرا لكون مادتها الدلالية تتخلق في قسمها الأول من سجال بين السارد الذي هو في نفس الوقت مؤلف حكايتها، والمسرود لهم المفترضين، موضحا كيف أن السرد ينبني انطلاقا من الجدل حول الكتابة انطلاقا من فكرة جاهزة في الذهن والكتابة العفوية التي تفرز في النهاية الفكرة. وقد ختم قراءته لهذا القسم بتحليل الإمكانات الدلالية التي تؤشر عليها، حيث انتهى إلى اعتبار الاختلاف بين الشكلين أيقونة على الاختلاف النظري حول كتابة الرواية، هل هي عملية إنتاجية تعتمد منذ البداية على خطاطة مضبوطة، أو أنها فقط كتابة إبداعية تقودها الموهبة الفذة لكي تنتج في النهاية شكلها الدال.

أما القسم الثاني من الرواية فقد ربطه بإدماج النقاشات النظرية حول علاقة المؤلف بنصه وإمكانية انفلات دلالات النص من مقصدياته، ثم كيف يتحول النص في أذهان المتلقين إلى خطاب مخالف تماما لنوايا المؤلف، وخصوصا كيف يمكن للعالم الممكن للنص أن يتطابق مع عالم فعلي ما. معتبرا أن هذه الأسئلة النظرية هي التي شكلت مادة القسم الثاني.

وقد خلص عبد اللطيف محفوظ في ختام مداخلته إلى تقديم تحليل سيميائي للمناطات الأساسية التي تضمنها الميتا سرد في رواية (عين الفرس) حيث وقف كثيرا عند العنوان والبداية والتحبيك والصوغ السردي ومجرة مؤولات الأدلة الملغزة..

المتخيل والخطاب

في الجلسة الزوالية، تحدث **نور الدين صدوق**، رئيس الجلسة، عن تموقع شغموم روائيا وأهمية التراكم الذي حققه. ليعطي الكلمة للناقد **عبد الرحمان غانمي** الذي قدم ورقة بعنوان (المرأة والصبي: تعدد أبعاد تسريد الذات) مبرزا كيف أن شغموم يرتاد عوالم تخييلية جديدة على خلفية ما كتبه وما يكتبه، حيث تتبدى صور تشخيصية تنهض بهز أركان الحكي والحكاية، التي لا ترسو على شاطئ، إذ كلما لامست مستوى ما أو طبقة تخييلية معينة، إلا وتلاشت تلابيب الشخصيات ونواصي الأحداث، والحوارات، في رحلة روائية حكائية سردية من الرباط إلى المحمدية والدار البيضاء ومن ثم إلى مراكش والصويرة والجديدة، وهي الرحلة التي تتمظهر مكانيا وزمانيا، كي يلغي بعضها البعض أو تغوص في أسرار غامضة، مثلما تتباين هواجس الشخصيات، في هذه الرحلة التي تتقمص البحث عن لوحة تشكيلية أو الفنان العجوز أو عن شيء مجهول، وهي أي الشخصيات إذ تتقاسم أشواطا من الحياة وعبورا وانتقالا في الزمان والمكان، تعجز عن الانخراط في "الشراكة" النفسية والوجدانية والثقافية المتقلبة والمترسبة، دون أن يتعثر الحكي في الخوض في هذا المجهول الذي يؤسس، لحكايات لم تكتب بعد.

وانطلق **رشيد الإدريسي** في مداخلته **(النص المفتوح وقراءة الألغاز أو"أريانة" والتوظيف**

الحكائي للتصوف) من كون كل نصوص الروائي الميلودي شغموم تنطوي على جانب هام من اللامعقول؛ بحيث تفسح المجال للعناصر العجائبية التي تنفلت من قيود المنطق لكي تشارك في صنع أحداث الرواية وتتحكم في مصائر الشخوص وتوجهها، مشيدة بذلك ما يشبه الأسطورة المعاصرة التي تجري أحداثها في العالم الواقعي حسب قواعد وشروط يوظف فيها الكثير من آليات التصوف والتفكير العرفاني بصفة عامة.

وهذه التقنية في الكتابة -يضيف رشيد الإدريسي- تعطي لإبداعات الميلودي شغموم نكهة خاصة، كما تفرض على المتلقي تغيير عناصر أفق انتظاره وتوقع مواجهة الكثير من الألغاز. كما تضفي على النص نوعا من التعقيد شديد العمق، يتطلب من القارئ بذل جهد تأويلي مضاعف للإمساك بالدلالات المستترة التي لا تقرأ إلا فيما بين السطور. ورواية "أريانة" نموذج واضح لذلك، إذ يمكن اعتبارها نصا مفتوحا بشكل مقصود، وهو ما نلمسه من خلال أسلوب الكتابة ومن خلال عتبات النص (العنوان الاستهلال...) وكذا من خلال أسماء الشخوص وصفاتهم وتحولاتهم والرموز التي تؤثث عوالمهم... والتي تكشف عن توظيف مجموعة من عناصر التراث وتقنيات الرواية الحديثة، من شأن الوقوف عليها إضاءة النص والكشف عن الكثير من أسراره.

في بداية مداخلته الموسومة **"سؤال الحكاية والرواية في رواية الأبله والمنسية وياسمين"** عمل **بوشعيب الساوري** على تأطير رواية الأبله والمنسية وياسمين ضمن المشروع الروائي للميلودي شغموم. الذي أكد أنه ينقسم إلى مرحلتين؛ مرحلة مساءلة الحكاية وإعادة إنتاج المتخيل وتحريره بما يتيحه من إمكانات ومساحات، ومرحلة الانفتاح على الواقع اليومي والغوص فيه ويعيد بناءه روائيا بوجدانه وأرق أسئلته. مثبتا أن الرواية المدروسة تدخل ضمن المرحلة الأولى من التجربة الروائية الشغمومية.

وبين من خلال هذه القراءة كيف عمل السارد على طرح الحكاية بوصفها مشكلا يحاول من خلاله التمرد عليه(الحكاية) وعلى أساليب السرد التقليدية. من خلال الإجراءات التالية:

- رفض السارد المقدمات الطويلة وعدم استساغته تسلسل الرواة دون انقطاع.

- رفضه تقاطعات الحكاية التقليدية، واستطراداتها وانتقالات الجدة من حكاية إلى أخرى.

- التشكيك في صحة حكاية الجدة. وفي ذلك إشارة إلى زيادات الذاكرة وتحويراتها وتشويهاتها للحكاية.

- الإشارة إلى زيادات الرواة.

وذلك بهدف الاختلاف والتمايز عن السارد التقليدي الذي شكلت شهرزاد نموذجا له والتي كانت الحكاية عندها وسيلة للاستمرار في الحياة، لتصير عند السارد وسيلة للموت.

ثم خرج من الحكاية إلى الواقع باحثا عن ما سمعه من أستاذه وجدَّيه مسافرا إلى قرية المنسية،

ليصطدم بتأويلات متعددة للحكاية واختلافها، وليفهم لماذا اختلفت كتب التاريخ حولها، وكذلك باقي الناس، أستاذه، وجديه. إن المنسية هنا هي الحكاية التي اختلف حول صحتها وفي طريقة سردها كل الناس، وتصرفوا في أحداثها، إنها الحكاية التي لا توجد إلا في أذهاننا. لينتهي إلى هدم الحكاية مؤكدا أنها لا توجد إلا في الخيال.

ليستنتج في الختام أن الحكاية كانت تيمة أساسية في هذه الرواية، وموضوعا للتأمل والنقد، إذ راهن الميلودي شغموم على الميتانص منطلقا من الحكاية الشعبية وطقوسها عبر المساءلة حينا، والهدم حينا آخر، بغية الوصول إلى كتابة نص روائي يرفض أن يُصنَف ضمن الأشكال السردية التقليدية.

الورقة الأخيرة في هذه الجلسة كانت عبارة عن قراءة **عبد الفتاح الحجمري** لرواية "خميل المضاجع بعنوان (**رواية إحساس بالضيق يَعدل الوحدانية**) (**وقد قرئت بالنيابة**) عالجت كيف تتخذ الرواية من سيرة علي الرماني سبيلا للتفكير في مصير جيل بأكمله؛ مصير الوحدانية التي غزت القلوب والبيوت والعلاقات. قد تختلف أسباب هذا المصير الضاغط على الكيان باختلاف الأسباب، وتبقى لكل واحد "ذنوب عظيمة" جارت العقل والكيان، لحظة، هي عند محمود "مول اللواني"، وعند الفكاك "الخدامة"، وعند المهدي "الذكر الذي لن يحمل اسمه"، وعند مصطفى "المرأة التي تزوج من البار"، وهي عند علي الرماني "وحدانية" دفينة وعتيقة.

هكذا، تتأكد لشخصيات الرواية أن انقلاب القيم يصبح مأساة حقيقية لا يشكل، ضمنه، الإحساس بالوحدانية إلا لحظة واحدة من لحظات مواجهة مصير مشترك يحصد الخيبة وعدم تقدير المودة واحتقار العواطف.

وأشار الحجمري إلى كون الحكاية في رواية (خميل المضاجع)، تعرض ضمن مشاهدها الحدثية، إلى لحظتين أساسيتين تعكسان جملة من التقديرات الدالة والمتصلة بموضوع الرواية وفكرتها المركزية: مشاعر الارتباط السعيد والإحساس بالضيق الذي يعدل الوحدانية. اللحظة الأولى وتبرزها المحاضرة التي ألقاها محمد مختار "بقاعة اباحنيني" في موضوع: "هندسة البيوت والحب"، يضاف إليها القصة التي يرويها للدكتورة ليلى المجاطي ولسائر النساء الحاضرات وللرجال كذلك وعنوانها: الرهن. أما اللحظة الثانية فهي متصلة بالأولى وتمثلها الرسالة التي بعث بها علاّل مختار إلى ولده محمد عقب استماعه للمحاضرة السالفة.

وخلص الباحث إلى أن الرواية تؤكد على صورة الوحدانية، والتي تنبض بتجربة شخصية لعلي الرماني، تنصهر مع تجربة جيل بأكمله وفئة اجتماعية بعينها. لأجل ذلك، تتداخل اللحظات وتتشابك اللقطات معلنة عن بنية سردية متدفقة، تخرج كل شخصية من شخصيات الرواية عن صمتها ووحشتها. وهذا ما يقرن البنية السردية لرواية (خميل المضاجع) بتوصيف عام، يميز تشخيص الخطابات المسرودة والمنقولة

والمعروضة، بصياغة شفوية للغة من الحديث اليومي، تحوّل كلام الشخصيات إلى أفكار نابعة من التجربة سواء تعلقت بالألفة، أو الاتصال الحميم، أو الرغبات الخبيثة.

وكما عرفت نهاية الجلسة الصباحية نقاشات في صميم التجربة الروائية لشغموم وعطاءاتها، عرفت نهاية الجلسة المسائية نقاشا انصب حول الحكاية والخطاب في مجموع أعمال هذا الكاتب الذي يؤسس لتخييل مغربي ما زال في حاجة إلى حلقات نقدية لاستكناه عوالمه الثرية.

الكلمة كلمتي

وفي ختام هذا اللقاء أخذ الميلودي شغموم الكلمة، وقد حرص اليوم كله، على تتبع كل المداخلات والمناقشات، متحدثا عن علاقته بالرواية والنقد الروائي بالمغرب، لينتقل الى قراءة مقاطع من روايته الجديدة التي صدرت في نفس اليوم وهي بعنوان **(فارة المسك)** منشورات الريشة السحرية. 2008 مكناس. يعالج فيها تخييليا صفات التنكر والتوهم. تتكون الرواية من 13 فصلا على امتداد 134 صفحة تفتتح بتمهيد بعنوان الجريمة جاء فيه:

"مع نهاية الالفية الثانية تناقلت الصحف الوطنية، وعلى مختلف صفحاتها، الخبر التالي:

طبيبة تقتل عشيقها ثم تنتحر

وكالعادة تكاثرت التعليقات، والتأويلات وتباينت خاصة منذ أن عرف أن القاتلة طبيبة أخصائية، اسمها سميرة القط، اشتهرت، وهي لا تزال طالبة في كلية الطب بلقب زوجة كبار الأساتذة، وأن القتيل فنان تشكيلي مغمور، اسمه محمد الذئب، كان يعيش في باريس، على حساب النساء، قبل أن يصبح عشيقها ويعود معها إلى المغرب، ليعيشا معا في بيتها بحي الرياض، في الرباط.

ثم عادت القضية لتحتل الصفحات، مرة أخرى، تحت عنوان لا يتصرف فيه إلا نادرا منذ أن التقطه أحد الصحافيين: "جديد القط والذئب". وذلك بعد أن عثرت الشرطة على مسودة رسالة كان الذئب قد بعث بها إلى صديقة له في فرنسا.

حوار التبيين

الروائي: إدوار الخراط. والسيرة السردية
عن مدى إسقاط الأنا في روايات إدوار الخراط

حاوره: د.عميش عبد القادر بالقاهرة

إدوار الخراط روائي عربي كبير، له إسهاماته الإبداعية والروائية ألتي أسست للرواية العربية وساهمت في تأسيس النص الروائي العربي الحديث، من **أعماله:**

1- ترابها زعفران
2- اختناق العشق والصباحات
3- حيطان عالية، (قصص)
4- ساعات الكبرياء(قصص)
5- راما والتنين (رواية)
6- الحساسية الجديدة (نقد).

أما الأعمال المترجمة:

1- القصة القصيرة في السبعينيات (مختارات ودراسة).
2- الخطاب المفقود (كارجيالي).
3- الحرب والسلام (دوتسوفيسكي).
4- الغجرية والفارس (لعدة كتاب من رومانيا).
5- شهر العسل المر (قصص لعدة كتاب من إيطاليا).
6- فارالاكو (رواية. إميل سيسيه).
7- أنتيجون (مسرحية. لجان أني).
8- مشروع الحياة (سيمون ديبوفوار) لفرنسيس جان سيمون دراسة فلسفية
9- ميديا (مسرحية لجان أنوي).
10- الوجه الآخر لأمريكا (لميكائيل هارنجونتون).
11- تشريح جثة الاستعمار (جي دي بوشير) دراسة اجتماعية.
12- الشوارع العالية. رواية (فاسكوبرا توليني).
13- نحو التحرر، دراسة فلسفية (هاربارت مكوز).
14- حوريات البحر. (قصص) عدة كتاب أمريكيين.

في زيارتي الأخيرة إلى القاهرة استحسنت فكرة الاتصال به وإجراء حوار ثقافي قد يكشف بعض جوانب التجربة الروائية عنده. قصد الاستفادة من خبرته السردية الخاصة، وقصد اطلاع المبدع والقارئ الجزائري على بعض المكاشفات لدى الكاتب إدوار الخراط. وقد تعمدنا حصر أسئلتنا في إشكال تعلق الذات الكاتبة بصفتها سيرة بالنص الروائي بصفته متخيلا وبعد سعينا الحثيث واتصالاتنا الدؤوبة وتقفي أثره. أخبرنا أن إدوار الخراط يلازم بيته بسبب المرض والتعب. عفاه الله وشفاه. استقبلنا في بيته بحفاوة المثقف للمثقف. وكانت سعادته كبيرة حين علم أن قصدنا من محاورته هو نشره في مجلة التبيين الجاحظية، لأنه كما صرح لي يكن كل التقدير والمحبة لعمي الطاهر ولمؤسسة الجاحظية ولما تقدمه من مجهود ثقافي وإبداعي. فكان لنا معه هذا

الحوار المقتضب تخفيفا ومراعاة لظروفه الصحية.

1- الملاحظ أن القارئ لنصوص إدوار الخراط يلفي في رواياته بعضا من سيرته، ومن ماضيه الذاتي. فما تفسيركم لهذه الظاهرة السردية؟

- طبعا ليست هذه ظاهرة غريبة.فمعظم الكتاب بشكل غير مباشر يدرجون شرائح من سيرتهم الذاتية، متخيلة أو حقيقية واقعية كانت أم دخل عليها شيء من التغيير أو التحريف في أعمالهم. فليس ثمة غرابة في ذلك. لأن معظم الكتابات السردية للروائيين تتخللها أو تتسلل إليها شرائح من سيرتهم الذاتية. كانت واقعية أو أدخل عليها تعديل ما.

2- يبدو حضور السيرة الذاتية في رواية: اختناق العشق والصباحات، أكثر حضورا. فهل ثمة سبب ذاتي أو جب ذلك؟

أنا لم ألاحظ ذلك هذه ظاهرة تدل على تتبع وذكاء القارئ الذي لاحظ ذلك.

3- كيف يمكن للروائي أن يستفيد من سيرته الذاتية، وهل كل حدث أو فعل ذاتي يمكن أن يسجل حكائيا؟

- من الناحية الموضوعية البحتة يمكن ذلك. فقط يعود ذلك إلى مهارة الكاتب ومقدرته، وتطويعه للأحداث الواقعية في حياته ليلاءم ذلك النسق الروائي أو النسق السردي. ليس هناك تعميم مطلق. لأن ذلك كما قلت يعود إلى قدرة الروائي ومهارته في انتقاء الأحداث المناسبة.

4- ألا ترى أن رواية السير ذاتية هي رواية المكاشفة والافتضاح. أي أنها تكشف مخبوء الذات، ذات الروائي؟

- هذا سؤال يحمل إجابته في ذاته. هذا صحيح. أعتقد أن أي كاتب أو روائي يصعب عليه التخلص من سيرته الذاتية، وذلك بالتلميح أو الكشف. لكن في نهاية الأمر كل روائي يكتب سيرته الذاتية إما مباشرة أو غير مباشرة. أو بالتوشيح والتعديل لكي تناسب طبيعة العمل الروائي وطبيعة السياق الذي ترد فيه.

5-أي النصوص الروائية لديك أقرب إلى ذاتك الاجتماعية؟

- لا أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال. أترك الإجابة عنه للقارئ الكريم الذي يقرأ أعمالي الروائية.

6- رواية السير ذاتية تتطلب تقنية سردية خاصة. فما هي التقنية السردية الأنسب لانجاز نص روائي ذاتي؟

- ليس لي إجابة محددة على هذا السؤال، لأنه يحتاج إلى تقص وإلى دراسة وإلى استشهاد بنصوص خاصة. لكن في اعتقادي ليس هناك تقنية خاصة جاهزة سلفا. ليس ثمة قواعد موضوعة سلفا. إنما الأمر يتوقف على قدرة ومهارة الكاتب وما إلى ذلك من المواصفات.

7- ما شعور إدوار الخراط حين يتحول إلى متلق لنصوص ذاته (نصوصه). كيف تتلقى ذاتك المسرودة في رواية من رواياتك؟

- لا.. فأنا عادة لا أقرأ نصوصي المطبوعة. عندما أكتبها وأدفعها إلى الطبع أو النشر، ومن ثم فلا أستطيع قراءتها. ولا يحدث ذلك أي قراءتها بعد طبعها إلا نادرا.

8- قرأت في كتيب أو مطبوعة منشورة بمناسبة زيارتكم إلى الجزائر والتي نزلتم ضيوفا على الجاحظية عند عمي الطاهر (الطاهر وطار) جاء في هذه المنشورة أن لأدوار الخراط لغته الخاصة تميزه سرديا (روائيا).

فأين يكمن التمييز اللغوي لديكم؟

- سأترك هذه الملاحظة للنقاد والدارسين. فقط أنا في تصوري أن اللغة لا تنفصل عن مضمونها، أو شحنتها، وعما تحمله من معنى. وبالتالي لا يوجد فرق بين الشكل والمضمون في هذا المجال. وهي خاصية يمتلكها القصاصون والروائيون بالرغم من تبايناتهم الأسلوبية والفنية، الذين يعنون بالصدق مع الذات والصدق مع الآخرين (يقصد القراء).

9- ثمة سؤال تقليدي يحضرني الآن: أي أعمالك الروائية أقرب إلى قلبك؟

ولو أنه سؤال يليق توجيهه إلى أب لمعرفة أحب أبنائه إليه.

- لا يوجد مثل هذا التمييز عندي تجاه أعمالي الروائية. ولكن إذا كان ولا بد من التمييز، فإني أتصور أن رواية: **ترابها زعفران** هي الأقرب إلى قلبي (ولم يشرح لماذا؟).

10- ما درجة تعالق وتداخل المتخيل من الأحداث بالسيرة الذاتية بصفتها واقعا؟ أي تلاقي أحداث خيالية بأخرى واقعية فعلية؟

- ما دام الحدث دخل في بناء سردي يخضع لمواصفات الخيال أو التخييل كالقصة أو الرواية. فلم يعد هناك مجال للبحث في ما هو خيالي وما هو واقعي، لأن كلاهما أدمج وانصهر في بناء سردي، وأصبح يخضع إلى اعتبارات إبداعية أخرى، لأن المتخيل والواقعي تلاحما في بنية سردية واحدة. ومن ثم فكلاهما تخلى عن خاصيته الأولى.

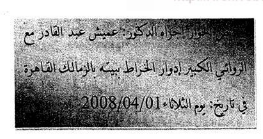
11- سمعت أخيرا وأنا في المركز الأعلى للثقافة بالقاهرة أنكم نلتم جائزة الرواية العربية. وهذا سرني كثيرا وأقولها بصدق أنك تستحق أكثر من جائزة لما قدمته للرواية العربية. فما هو شعوركم؟

- (يضحك إدوار الخراط مبديا فرحه الطفولي).

-إذا كنت أنت شخصيا سررت بالجائزة فما بالك بي أنا صاحب الجائزة. لا شك أنه شعور بالتقدير. لأن الجائزة تعتبر اعترافا بمجهود الفكري أو بعمل ممتع وفاتن في الوقت نفسه.

12- وفي الأخير. أعلم أنك زرت الجزائر (يصوب سؤالي: زرتها أكثر من مرة). وقد زرت مؤسسة الجاحظية بالذات. فكيف تقيم المجهودات الثقافية والإبداعية التي تقوم بها الجاحظية برئاسة الروائي: عمي الطاهر وطار والهيئة المشرفة عليها.؟

- "إن مجهودات الجاحظية وعلى رأسها الروائي الكبير: الطاهر وطار كبيرة. وينبغي أن نكن له كل التقدير على كل المستويات، لأن ما يقدمه لا يقتصر فقط على الثقافة الجزائرية وحده بل يمتد إلى الثقافة العربية وربما الثقافة الإنسانية كلها. ومن ثم وجب علينا أن نسدي له كل التقدير والاحترام.


الحوار أجراه الدكتور: عميش عبد القادر مع الروائي الكبير إدوار الخراط ببيته بالزمالك القاهرة في تاريخ: يوم الثلاثاء 2008/04/01

الهدف الحاسم

بقلم الطاهر وطار

إلى الرئيس أحمد بن بله تذكرا لليوم المشؤوم

ظلت الأمة بكل فئاتها وشرائحها وأطيافها، من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، أسابيع عديدة قبل المقابلة الحاسمة مع فريق دولة الزعبطيطو العليا المحروسة، تستخير الله والأولياء الصالحين، والشيوخ الرابضين في القباب والتكايا وكل من يتوسم فيه الانتساب إلى عترة شريفة، ولو من بعيد.

حصلت الأمة كلها، في جميع جهات البلاد، وبواسطة كل أفراد فئاتها وشرائحها وأطيافها، على جواب واحد:

_ الفوز على فريق دولة الزعبطيطو العليا، يجيئكم بهدف من قدم يسرى صاحبها تعرض لظلم مقيت منذ ثلاثة وأربعين سنة بالسنة وبالشهر وبالساعة. لا زيادة ولا نقصان.

شعر المستخيرون، بحرج شديد، ليس لأن طرح موضوع الظلم، يثير المتاعب، مع رجال السلطان من أولهم إلى آخرهم، من أصغرهم إلى أكبرهم سنا ومقاما. إنما من يجرؤ أن يعود إلى التاريخ بحثا عن الظلم والمظالم والمظلومين. من يمتلك سجلا للمظالم حتى وإن كان هذا السجل في حجم اللوح المحفوظ، فالمظالم تسكن في الدم أولا، ثم تنتقل إلى الرئتين، ثم تستقر في المخ. في كل مليارات خلاياه، وهي تخرج أحيانا زفرة حرى، وأحيانا انفجار شريان من الشرايين وأحيانا توقف القلب عن النبض، وفي كثير من الأحيان أشعة سوداء غير مرئية، تظل تنتقل من عين لأخرى، إلى أن يحدث الانفجار الأكبر الذي ينعت في بعض المفاهيم، بالتمرد أو بالثورة.

لكن لا بد من الانتصار على فريق دولة الزعبطيطو العليا، الذي لم يعد يفصل عن به سوى أسبوعين.

تبادل قادة الفئات والشرائح والأطياف والطوائف والعصابات السرية والعلنية، الرسائل الشفوية، أولا، وعندما عاد الرسل قائلين إن من آثار الظلم فقدان الثقة بين الناس في بعضهم البعض، ولقد بالغ بعضهم، حتى قال إنه ما استخار وما رأى، وما بُلغ بشيء، كما أن بعضهم تجاوز حد الحذر إلى القول إن المقابلة مع فريق دولة الزعبطيطو العليا لا تهمه كثيرا. إن هي إلا لعبة مثل كل اللعب، ومقابلة مثل كل المقابلات. سينسى الناس بسرعة النصر إن

انتصروا، وسينسون، أيضا الخسارة إن خسروا. ثم أننا كلنا شعب الزعبطيطو. هم الزعبطيطو العليا، ونحن الزعبطيطو السفلى.

لحظات التعصب، هي التي تفقد الناس وقارهم، وتفقد الدول احترامها. من لم ينتصر اليوم، سيأتي يوم في تاريخه وينتصر.

النسيان وحده هو قدر الإنسان.

قيل إن من ردد أكثر من مرة عبارة النسيان، هم الذين ما تزال ذاكرتهم، تحتفظ بالظلم الذي جرى هذه ثلاثة وأربعين سنة، وإن المظلوم الأكبر الذي عنته الاستخارات، والرؤى، كما عناه العرافون والعرافات، وقارئو الفأل وضاربوا خط الرمل. ما يزال حاضرا في ذاكراتهم بالذات والصفات، وبإمكان كل طفل أن يذكره بدون تردد، طبعا في قلبه، أو على الأقل ليس أمام غريب.

يشرع الواحد منهم وكأنه يغني، في سرد خصال المظلوم الأكبر، طويل، سلس العود، لا بالضامر ولا بالممتلئ، في نظرته الرحمة والود، وفي بسمته، الألفة والبراءة. لم يدخن. لم يتعاط خمرا. لم يزن، ولم يكذب. فيه من صفات أولياء الله الصالحين، الوقار والحشمة والتواضع.

مظلوم، مظلوم، لا يشكو ظلمه إلا لله الخالق البارئ. نعرفه، ونكن له في صدورنا المحبة، ونكتم سره على كل فاقد ذاكرة، من أولئك الذين هم في عداد النعاج.

بلغ آذان قيادة العصابة الكبرى، ما يتردد بين الناس، فلجأت إلى جمع كل عناصرها في جلسة مغلقة.

_ الأدهى والأمر. أن الأمر لا يقبل الهزيمة أمام فريق دولة الزعبطيطو العليا.

_ ذلك أنهم سيأتون على الأخضر واليابس، وسيعلو سافلها على عاليها.

_ أليس من الحكمة، أن تجري المقابلة بيضاء.

_ ما معنى بيضاء؟

_ أقصد بلا جمهور.

_ وهل تريدنا أن ننتصر على الزعبطيطو العليا بلا نصرة من الجماهير الشعبية.

تبسم أحدهم، والتفت يمينا شمالا، يتأمل وجوه الزملاء، فوجدهم كلهم ناكسي الرؤوس، يمطون شفاههم كأنما يمنعون عنها البسمة، أو يحرسونها من أن تنفلت منها، ملاحظة ليس المقام مقامها.

_ نجري المقابلة بمنطقة، ليس فيها لا أخضر ولا يابس، ولا ما يخشى من تحطيمه، وننقل الشعب إلى هنالك.

_ فكرة جيدة، لكن لماذا نستبق الخوف من فريق قد ننتصر عليه بسهولة..؟

_ لكن يا حضرة المحترم. وأنت السميع العليم، كل التقارير، تقول إن دولة الزعبطيطو العليا سبقتنا إلى سحرة الشرق والغرب، بمن فيهم ويا للأسف الشديد سحرة بلادنا، وإنهم ضمنوا لها النصر.

_ هكذا إذن؟

_ غير أن الأمة أجمعها أكتعها، تمكنت من معرفة سر الانتصار على هذا الفريق الخطير.

_ عرفنا كلنا السر، ولكن لن نقبل مهما كان الثمن، بهذا الشرط التعجيزي. أتدرون ما معنى هذا الكلام؟ معناه البدء من السفر، نخلط الأوراق من جديد، وننشئ قيادة مؤقتة بديلة عنا، وننزل إلى من تسمونهم الشعب، هؤلاء الأميون الجشعة تحت رقابة أممية، وبحضور ملايين المراقبين، ونخلق مجلسا تأسيسيا وننشئ أو بالأصح ينشئون نظاما جديدا. إلا هذا. إلا هذا أقول وأكرر، وليحترق الأخضر واليابس، ولينقلب سافلها على عاليها. تجري المقابلة في مكانها وفي موعدها. أليس لدينا دبابات وطائرات، رشاشات خفيفة وثقيلة، وخراطيم مياه. دعوه حامضا بدل المياه. دعوه ساخنا زقوما زؤاما، لا يبقي ولا يذر.

إنه الخارج. الخارج هو الذي يتآمر علينا وعلى أمتنا. أما ترون التفاف جميع السحرة ضدنا.

_ ما دمنا معرضين (احتمالا واحتمالا واردا بقوة) للهزيمة، لماذا لا نفتعل أسبابا، ونلغي المقابلة أصلا؟

_ كان هذا بالإمكان، لو أن الأمر لا يتعلق بالزعبطيطو العليا، هذه الدولة القملة اللقيطة الملعونة. بيننا وبين الزعبطيطو العليا، صفحات سوداء من التاريخ، تعود إلى ثلاثة وأربعين سنة خلت، كما تعلمون... ليس هذا فقط، فانتصارنا يضمن لنا، أكثر من اجتياز مرحلة الموت جوعا، إلى مرحلة الجوع فقط، يعترف بنا الدائنون، ويعيدون جدولة ديوننا، ويفتح الأمريكان والإنكليز والفرنسيس، والماليين والنيجيريين، والأسبان، والصوماليين، وكل الدول الحية، يفتحون مكاتب لمخابراتهم، ومن ثم لا نسأل إطلاقا عما تأتي أيدينا. أريد في كل قرية وكل مدينة وكل شارع، بل وفي كل عمارة مكتبا إما للموصاد وإما للفبياي.

إننا في حاجة إلى هذا النصر.

نأتي به، نقول، للبركة فقط، ونزولا عند رغبة أشقائنا، الزعبطيطيين، وتفاؤلا بما رأته الأمة في استخارتها العظمى، وما أن يسجل الهدف الحاسم، حتى نطلق عليه من يضع حدا لحياته. سجوننا والحمد لله، ملآى بالمناضلين الملتزمين. الروح الآدمية بالنسبة للواحد منهم، لا تزيد شأنا عن روح ذبابة.

_ أحسنت يا حكيم العصابة. أين كنت تخفي هذه الفكرة الرائعة.. ننتصر، ويهزم، أرادوا الفرحة، فلنفرح جميعا. قولوا للأمة، إن مظلومكم الأكبر، سيلعب، وسنرى النتيجة.. كيف يقولون يا حكيم العصابة.. الخبر عند التوالي.

وكما جاء في البلاغات المحتشمة، والتعاليق الحذرة، في كل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة الخاصة والعامة، نزل المظلوم الأكبر، إلى الملعب وسط التصفيقات والهتافات، والدعوات.

البعض يهتف: أيها المظلوم أغثنا. البعض يقول ادع ربك أيها المظلوم الأكبر، فلا من تجاب دعوته غيرك. ألا عاد إليك شبابك، وعاد إلينا أملنا. أغثنا بيسراك، وبيمناك أيضا.

البعض خرج عن نطاق اللعب إلى الجد، فهتف بسقوط العصابة، وتولي المظلوم الأكبر الشأن.

كان رئيس العصابة في المقدمة، حيث أقيمت له منصة خاصة مزدانة بسرادق مزدان بدوره بأعلام البلاد، وأعلام دولة الزعبطيطو العليا، على يمينه وعلى يساره ومن خلفه ومن بين يديه، ينتصف حراس بزيهم البديع، وفي الصف الثاني ينتصب شبان حليقو الرؤوس، واضح أنهم من رجال الربط والضبط، وراءهم مباشر يصطف فيلق كامل بزي عجيب، قد يكونون أمريكان، وقد يكونون إسرائيليين، والواضح للعيان أنهم ليسوا أبناء البلد، خاصة وأن نظرتهم بلهاء لا أثر فيها لشيء.

انزعج في الأول من الهتافات، ومما تتضمنه من تلميحات سياسية، خطيرة، لم يتمالك نفسه، فرفع يديه الاثنتين متسائلا، ماذا يجري.؟ غير أن كبير الحكماء وكبير المستشارين، قالا له، إن هي إلا ساعة ونصف، وتنتهي المسألة كلها، ويسدل الستار، على اللعبة وعلى اللاعبين. اطمئنوا حضرتكم الكاميرات بمختلف أنواعها نشيطة.

ما أن انتهت تحية علمي الدولتين، رفقة النشيدين الوطنيين، حتى راح المظلوم الأكبر يسلم على الجميع، فردا فردا سائلا عن أحوالهم وأحوال أسرهم وقراهم وبلدهم، ومتمنيا مقابلة هادئة أخوية:

- ما نحن إلا زعبطيطيين. لا فرق بين الزعبطيطو العليا، والزعبطيطو السفلى. نحن شعب واحد، وأمة واحدة، وربي خير، سبحانه، أقول لكم.

أطلق الحكم صفارته، وسط غمزات الزعبطيطيين الساخرة، وهم يشيرون إلى العجوز الذي يقف أمامهم محني الظهر. غائر العينين والوجنتين، متهدل الشفتين.

- هذا هو هداف الفريق!

قال أحد الزعبطيطيين ففلتت ضحكة خافتة من قائد الفريق، أغضبت قائد الفريق المقابل، فتوعد أحدهم بقبضة يده. حينذاك قال المظلوم الأكبر متنهدا:

_ ربي خير.

ما أن اندمج الجمعان، حتى انعدم التمييز بين اللاعبين، خاصة لاعبي فريق الزعبطيطو السفلى.

غمت السماء شرقا. غمت غربا. غمت شمال وجنوبا. السماء لم تعد ترى، والمطر الغزير القادم، لا أحد يبالي به. التهبت المدرجات من كل ناحية، بأضواء ترسل دخانا بشعا.

لم يعد المظلوم الأكبر يرى. الأعين كلها تبحث عنه. الأعناق تشرئب تتبع الكرة.

هرب. قال أنصار الزعبطيطو العليا.

تحول إلى شاب. قال أنصار الزعبطيطو السفلى.

تحمله الملائكة والطير الخافية، وتجري به خلف الكرة.

سيظهر لا محالة وسترون.

تسربت إشاعة وسط أنصار الفريقين: إنكم مخدوعون. النصر والهزيمة، كلاهما لفائدة العصابة. يريدون أن تظلوا تتضورون جوعا أمامها، بدل أن تموتوا جوعا وتختفون.

الأمريكان والفرنسيين، والانكليز، وإسرائيل، والصومال والحبشة، وإريتريا معهم.

احذروا النصر أيها الناس. احذروا الهزيمة أيها الناس.

الله وحده يعلم، كيف اقتحمت الإشاعة ساحة اللعب، وبلغت إلى علم كل لاعب.

حصل وأن سجل فريق الزعبطيطو العليا الهدف، فلم يهتز أو حتى يبالي أنصاره، بينما اهتز أنصار الفريق المعادي فرحا وملأوا الفضاء هتافا، يحيي ويمجد الزعبطيطو العليا.

انتبهت المنصة إلى ما حدث. أدنى كبير المستشارين رأسه من رأس قائد العصابة:

_ خيانة. واضحة الخيانة سيدي الرئيس.

_ أحدهم أفشى السر.

_ ما المقصود..؟

_ حركتنا سيدي الرئيس. مجموعة أخرى منا تريد الانفراد.

_ لا يكون إلا هو. ذاكم الذي تبسم في الصباح، عندما ذكرت الجماهير الشعبية ودعمها للنصر. لقد رأيتها، وكأننا يتظاهر بها.

_ ما العمل سيدي. أنستشير الحكيم.

_ ينبغي أن لا يشعر أحد بأننا علمنا بالأمر. لكن القوا القبض عليه وحده. إن أمكن، اغتالوه طعنا بالإبرة المسمومة.

في تلكم اللحظة، فلت أحد اللاعبين، وقد يكون المظلوم الأكبر، من الجميع بطريقة عجيبة.

ظهر في اليمين. ظهر في اليسار. ظهر في الوسط. لا أحد درى كيف تواجد في المقدمة ووجها لوجه، مع حارس الزعبطيطو العليا. قذف الكرة بعنف نحو اليسار، فدخلت من الجهة اليمنى.

_ لك الله يا مظلوم. حييت.

هتفت المدرجات المعادية، أيدها محتلو المدرجات المناصرة. امتزجت الأصوات بأهازيج الفرحة من الجانبين، من المناصرين ومن المفروض أن يكونوا معارضين.

كانت المقابلة في دقيقتها الأخيرة، وكان المطر، يسح بغزارة وقوة، وكان التعادل هو مصير المقابلة في يقين الجميع.

الجماهير الهازجة ابتهاجا بالتعادل غير مبالية بالمطر، تتمنى أن تتوقف المقابلة، حالا.

قيادة العصابة في المنصة الرسمية، تستعد لأمر ما لا تدري حتى الآن ما هو، ولو أن الأيدي كلها متشبثة بالسلاح متوثبة لإطلاق النار.

ومن مرمى فريقه، انطلق المظلوم الأكبر، هاربا بالكرة. ظهر يمين الملعب. ظهر في اليسار. ظهر في الوسط. بينما الكرة لا تفارق رأسه، تعلو وتنزل، تتبعه حيثما تمايل، كأنما هناك من يرفعها ويتبعه بها.

نسي الناس أمر النصر وأمر الهزيمة، وحل التعادل. هزهم الحماس، فرحوا يلوحون بأيديهم، أن بوركت أيها المظلوم. سجل سجل ولا تبال.

حتى من كانوا بالمنصة الرسمية، فقدوا وقارهم، ووقفوا يلوحون، بضرورة التسجيل.

بلغ مرمى الخصم.

قبل، أن يقذف الكرة برأسه إلى الداخل، رفع عينيه، فوق، إلى المنصة، قابله، القائد، يلوح مبتسما بأن سجل. أدخلها أيها البطل.

عرفه. تذكر أنه الظالم الأكبر. قال في نفسه ربي خير... وقذف بالكرة خارج الملعب.

الطاهر وطار
19/06/2008
Wattar77@hotmail.com

امرأة من زجاج



مصطفى نصر

أحست بارتياح عندما رأته، لوحت له بيدها من بعيد فرحة، وهو لوح لها وابتسم، ظنها ستجلس في أقرب مقعد خال بجوارها؛ لكنها اقتربت، كانت تصافح الذين يمدون أياديهم لها وتبتسم، وتتابعه بعينيها في حذر؛ خشية أن تذهب إليه فلا تجده. اضطر الجالس بجواره أن يترك مكانه لها عندما وجدها مصرة على الجلوس بجانبه.

– أهلا بك.

– طوال الطريق أدعو الله أن تكون موجودًا.

لم يقابلها سوى مرات قليلة؛ ولم يلتقيا في أية أفلام معا، لكنها أحست بارتياح معه، صوته فيه ثقة. عندما يحدثها تحس بالثقة وبدفء يسري في كيانه كله. امتدت أصابعها تبحث عن يده لتشد عليها:

– إنني قلقة يا لورانس.

لم يحس بارتعاشة يدها، لم تقصد من مسك يده؛ سوى أن يعطيها الثقة، لم تريد منه الآن أكثر من هذا.

– اطمئني يا فيفيان، اطمئني.

– أتظن أنهم سيمنحوني الجائزة؟

– لقد أكدت لك هذا من قبل، وسترين.

وانطلق الصوت من فوق المسرح، سمعته آتيا من كل ركن:

– جائزة الأوسكار، أفضل ممثلة لفيفيان لي؛ عن دورها في فيلم "ذهب مع الريح" هبت فرحة، قبلته، قال:

– أصبحتِ الآن أشهر ممثلة في العالم.

وأكمل الصوت الآتي من فوق المسرح: لقد جسدت فيفيان لي دور اسكارليت أوهارا باقتدار، المرأة الذكية متقلبة الأهواء، التي تعيش على وهم أن الحب هو هدف حياتها و...... لم تعد تسمع ما يقال:

– جائزتي الكبرى أنني فزت بك كصديق، إنهم لا يدركون سر نجاحي في أداء دور اسكارليت أوهارا، لم يتطرق ناقد لهذه النقطة المهمة، وهي أنني حالمة وعاطفية مثلها وربما أكثر.

شد على يدها الباردة دائمًا:

- لاري، إنني قلقة دائمًا، صدقني أحيانًا أبقى ساهرة حتى الصباح بسبب القلق والتوتر.

- المفروض أن تثقي في نفسك بعد هذا النجاح.

- لاري، أرجوك لا تبعد عني، اللحظات الوحيدة التي أكون مرتاحة فيها ومطمئنة؛ عندما تكون بجانبي.

ألح دين -مدير أعمالها- في مقابلتها، هي مشغولة هذه الأيام، معظم الأوقات تقضيها مع لورانس أوليفييه، ظنت أن دين يطلبها بخصوص العمل، دور عرضه منتج عليه لتمثله، لكنه فاجأها باعتراضه على زواجها من لورانس:

إنني في الوسط منذ زمن طويل، وأعرف دروبه ودهاليزه، إذا تزوجتِ ممثلاً مشهورًا سيرفعك معه، إنما لورانس أقل منك شهرة بكثير، وأخشى أن يكون زواجه منك لاستغلال اسمك.

صاحت فيه غاضبة:

- لورانس ممثل موهوب ودارس، وهو الذي يرشدني إلى الطريق الصحيح.

يعود لورانس من المسرح في الصباح، ينام وهي تدور في الشقة قلقة تنظر إليه من وقت لآخر لعله استيقظ، تحاول أن توقظه، ثم تعود ثانية، فهو لم ينم أكثر من ثلاث ساعات. بعد أن ضاقت بترددها اقتربت منه:

- لاري حبيبي، لاري.

يتثاءب: صباح الخير يا فيفيان، إنني مازلت في حاجة للمزيد من النوم.

- أرجوك استيقظ، فأنا لا أستطيع احتمالك وأنت نائم.

- لماذا، هل أغط في نومي؟

- لا، إنما أريدك مستيقظًا بجواري.

هب بحركة مسرحية، وجلس فوق الفراش ضاحكًا: أنا تحت أمرك.

- إنهم يعرضون عليّ دور البطولة في فيلم "عربة اسمها الرغبة".

صاح لورانس فرحًا: مسرحية تنيسي ويليامز، حسنا.

- واختاروا مارلون براندو لدور البطولة أمامي.

- دور مناسب لبراندو، على أي حال سنقرأ السيناريو معا، ونحدد أماكن القوة في الدور.

- ذلك ما انتظره منك.

يأتي دين فرحا، لقد حقق فيلم "عربة اسمها الرغبة" أرباحًا خيالية. وأحضر دين معه المجلات التي كتبت عن الفيلم:

- اقرئي، ماذا يكتبون: أدت فيفيان لي دور بلانش باقتدار، الحسناء الجنوبية التي تتشبث بأوهام رومانسية، دورها يذكرنا بالفتاة الجنوبية أيضا "اسكارليت أوهارا" في ذهب مع الريح.

أعادت إليه المجلات قائلة:

- لورانس سبب كل هذا.

- كنت مخطئًا عندما اعترضت على زواجك منه، إنه إنسان جاد، كل وقته لفنه وبيته، لا يضيع وقته في الجري وراء المتع الرخيصة.

بعد أن انصرف دين؛ ظلت وحدها في الشقة، دارت في كل ركن فيها قلقة.

هي لديها ما يشغلها، لكن القلق والتوتر يطاردانها، لورانس مشغول عنها بمسرحيته التي اقترب موعد عرضها، ليتها ذهبت معه إلى المسرح.

عندما جاء وجدها باكية، صاحت:

- هل أنا حقًا أجيد التمثيل، أم أن جمالي يداري عيوبي؟

- ماذا يهم رأيي أمام رأي الملايين في كل أنحاء العالم؟!

- المهم رأيك، فأنت تصدقني القول.

- دعكِ من هذه الأوهام، فأنتِ أجمل وأفضل ممثلة في العالم.

أبلغها في المساء أن الفرقة ستسافر إلى لندن للعرض هناك، صاحت فزعة:

- ستتركني وتسافر؟!

ربت على كتفها قائلا:

- سأتصل بك وسأتحدث معك كل ليلة.

بعد أن سافر أغلقت باب الشقة وتعاملت مع الناس من خلال التليفون، ظل دين يلاحقها ويطلب مقابلتها وهي ترفض، قال: "المخرج والممثلون ينتظرونها في الأستوديو ولابد من حضورها".

ارتدت ملابسها وذهبت إليهم، قال دين:

- ماذا فعلتِ في الدور المعروض عليك؟

صاحت بعصبية:

- لم أنته من دراسته.

- الورق معك منذ أيام، والشركة المنتجة تستعجلني.

- لابد أن استشير لورانس.

- وأين هو لورانس؟

صاحت في ضيق حتى كادت تبكي: إنه لم يتصل، وكلما اتصلت به؛ لا أجده.

وعندما أراد دين أن يجيبها، دفعته عنها في عنف وارتمت على الأرض، واضطروا لنقلها إلى المستشفى.

ترك لورانس عمله في لندن وجاء إليها:

- فيفيان حبيبتي، ماذا حدث لكِ؟

- ما أريده أن أظل بجوارك، ابحث لي عن دور على المسرح لأكون بجوارك.

وذهبت معه إلى لندن، قامت بدور كليوباترا، بينما أدى هو دور قيصر. صفق لورانس لها:

- أحسنتِ يا فيفيان، كنتِ عظيمة.

- أنت الأجود، بجوارك تظهر قدراتي المحدودة.

- أنتِ ممثلة عظيمة، لا تنسي أنك بطلة أهم الأفلام في تاريخ السينما.

- لا تخدعني، أنت الذي سيطرت على عقول وقلوب المشاهدين.

- دعكِ من أوهامك واهتمي بدورك.

- لا. لن أكمل المسرحية، أريد العودة إلى أمريكا ثانية.

- لكن العمل ما زال مستمرًا؟

أمسكت ذراعه في توسل وبكت:

- أرجوك، إنني اختنق هنا، أريد العودة إلى شقتنا لأحس بالأمان.

- سأفعل، سأفعل.

بعد أن عادت إلى أمريكا ازدادت حالتها سوءًا، حتى اضطر الطبيب أن يحقنها لتنام، وقال للورانس:

- هي مصابة بانفصام الشخصية.

- تزوجتها منذ عشر سنوات، ولم أحس بهذا.

- أشياء جدت في حياتها؛ أظهرت المرض الذي كان كامنًا في الأعماق.

خرج لورانس مع الطبيب وتركا دين معها ليرعاها حتى يعود لورانس.

عندما أفاقت صاحت في دين:

- أرجوك ،ابحث لي عن دور في السينما، لابد أن أجد دورًا في مستوى "جسر واترلو".

- أنتِ ممثلة عظيمة وما زال المنتجون يسألون عنكِ.

- لكن لورانس هو الأفضل، لقد منحوه في لندن لقب سير، ثم لقب لورد، هو أفضل من اعتلى خشبة المسرح وأدى أدوار شكسبير.

- هو زوجك يا فيفيان.

- تلك هي المشكلة، تزوجته وأنا أشهر منه، والآن قد يبحث عن ممثلة أخرى أكثر شهرة مني، ترى من سيختار؟

أمسك دين يدها:

- أرجوك يا فيفيان، أرجوك.

توقفت سيارة لورانس، خرج الطبيب منها قائلا:

- أنت مشكلتها يا سيد لورانس، وقد شرحت لك كل شيء.

- لكنني أحبها وأريد أن أساعدها.

- علاجها أن تتركها، تبتعد عنها، نجاحك المستمر يعذبها، يبعدها عن إحساسها كزوجة تستحقك.

- أخاف أن يسبب الطلاق مشاكل أكبر لها.

- كل شيء في أوله صعب، لكنها ستعتاد حياتها بدونك وسترتاح.

- سأفعل.

الركن الذي تنتمي إليه

أسماء عواد

كاتبة من السعودية

الركن الذي تنتمي إليه لا يزيد عن مترين فقط تذكر الآن وهي تجلس فيه الأركان المماثلة التي مرت عليها في مراحل عمرها ولهها بالأركان جعل لها ذكريات لا يشاركها بها أحد أولها ذلك الذي كان أسفل الدرج في منزلها الصحراوي الكبير كانت تفوح منه رائحة الطلاء الجيري ممزوجة بالرطوبة، تلك الرائحة التي كلما حدث وأن صادفتها في مكان ما، تعود إليها ذكرى ذلك الركن، فتشعر بالحنين المصحوب بالندم هي لا تعرف حتى الآن سبب هذا الندم المصحوب بالحزن هل هو بسبب ماض لم تكتشف جماله في وقته، فتعيشه كما يجب؟ أم أنه الحزن على التغيرات التي طرأت على كل شيء؟

الركن السفلي هو الاسم الذي أطلقته على ركنها تحت الدرج في منزلها الصحراوي وهو الركن الذي حفر في ذاكرتها أولى خلايا الفرح كانت في السادسة وهي تلعب فيه بفستانها القصير، تشعر ببرودة أرضيته الأسمنتية تتسلل إلى ساقيها، وهي تقبع فيه مثل قطة صغيرة.

تعودت أن تستمتع في ركنها السفلي بكونه لها وحدها المكان الوحيد الذي يحوي أحلامها وممتلكاتها، الدمية البلاستيكية التي بلا رأس، وعلبة مناديل الورق التي جعلتها سريرا للدمية، غطاء قارورة الكلور الأزرق الذي خصصته لطاولة الزينة،كرة البينج بونج البيضاء والحصان البلاستيكي الصغير الذي انشق إلى نصفين بمرور الزمن. الآن لا تعرف كيف كانت محتويات هذا الركن تمدها بالخيالات، وكيف كانت تأتيها بالأحلام المتجددة كل يوم.

الركن الثاني انتقلت إليه بعد انتقال أسرتها إلى العاصمة، لم يكن سوى مقعد كبير يقع خلف باب البيت مباشرة، بجوار المكتب الذي تقتسم أدراجه مع أختها الكبرى، درجان اعتادت أمها أن تعبث فيهما وتسألها عن محتوياتهما،كانت تغوص في المقعد وهي تمسك في يدها بكتاب مدرسي وبداخله كتاب آخر، تخفيه عن عيني والدتها هي لا تنسى ما اكتشفته وهي تجلس في ذلك الركن، روايات الجيب، أغاني الحب، ومساحيق الزينة تذكر

كيف أغرمت بطلاء الأظافر على وجه الخصوص، وتذكر كيف اكتشفت عشقها للرسم بسبب فرشاته التي ألقت عليها ألوانا من السحر، تلك الفرشاة التي تموج لها أحاسيسها وهي تنسحبها على أظافرها، كم من متعة عاشتها في كل مرة كانت تضع فيها الطلاء ثم تزيله لتعود وتضعه ممن جديد. تشعر وهي تمر بالفرشاة على أظافرها وكأنها تسبح في فضاء هذا الكون فتكتشف أسراره وحقائقه لم تقلع عن هذه اللعبة حتى انتقلت للصف التالي في المدرسة، وبدأت تتلقّى دروس الرسم بالفرشاة بدلا من أقلام الخشب.

ركنها ما قبل الأخير، لجأتْ إليه وهي في العشرين من عمرها كان فراشها الذي ضم أحاسيس الثورة والقلق في نفسها سريرها الذي اختارت مكانه في الغرفة التي تتقاسمها أيضا مع أختها تذكر كيف أصرًت على أن يكون ملاصقا للحائط كي تتمكن من وضع المذياع الصغير بجواره دون أن يسقط على الأرض.

في ركن القلق قرأت رسائل الحب، وكتب السياسة، والأدب ذلك الركن الذي يختلف عن بقية أركانها، فهو الوحيد الذي لم ينتابها الحنين إليه، ولا تتحرك له مشاعرها. هي لا تعرف إن كان هذا بسبب كونه قد شاركها في اكتشاف الحقائق الممزوجة بالقهر عندما قرأت عن المعتقلات والسراديب الخفية أم بسبب كونها قد تعرضت فيه لأول تجربة لها مع الخيانة؟ عرفت وهي ممددة بداخله أنّ الحياة ليست بلون الورد، وأنّ الذئاب تتخفّى أحيانا وراء وجوه البشر ذلك الركن الذي شهد قرارها الأول بالانتحار كلما تذكرته تشعر بالضيق والرغبة في تجاوزه، تكره الشعور بمسؤوليتها تجاه ما عاشت به من أحداث، بالرغم من سلبيتها المعروفة، ومن وقوفها دوما مكتوفة الأيدي، إلا أنّها تشعر بمسؤوليتها في كل حدث.

القاسم المشترك بين هذه الأركان جميعا، أنّها كانت ملكا لها وحدها، وأنها كانت تشعر بالقلق كلما غادرتها حتى تعود إليها من جديد، لذا صممت ركنها الأخير بحيث لا تضطر لمغادرته إلا نادرا. هكذا جعلته متكاملا قدر الإمكان، ساعد على ذلك أن جعلته مقرا لعملها، منذ أن اختارت أن تنجز عملها على الحاسب الآلي، وفي آخر الشهر تتسلم العائد منه عن طريق البريد هكذا تستمتع بعملها دون أن تغادر ركنها الذي جعلت منه بيتا متكاملا.

الركن الذي تنتمي إليه الآن لا يزيد عن مترين فقط غرفة المكتب التي تتمثل في المكتبة، والكرسي المريح الدوار، والطاولة التي تحمل الحاسب الآلي، والمقالم التي تحوي ما يمكن أن تحتاج إليه من مقص، وأقلام، وألوان،

وغراء، تضعها بجوار علبة حلوى دائرية تحوي ما لا يمكن أن تضعه في المقالم مثل شريط لاصق، وعلبة كبريت، ساعة يد، أقراص منومة، وعلبة علك نعناع، خيوط ملونة، ملمع للأحذية، وسماعة الهاتف النقال، وأشياء أخرى صغيرة.

بجوار العلبة الدائرية، وعلى الطاولة الصغيرة المنخفضة التي وضعتها في الزاوية بحيث تكون في متناول اليد، وضعت مرآة وبجوارها ثلاث علب شفافة مستطيلة ومتشابهة، متراصة فوق بعضها البعض، وضعت في إحداهن الإكسسوارات والحلي، وفي الثانية مستحضرات التجميل، وفي الثالثة مقابض الشعر والأمشاط الخاصة بتا؛ أما الأشياء المتناهية في الصغر فقد خصصت لها علبة صغيرة في حجم قبضة اليد، ثبتتها على جهاز الكمبيوتر لتضع بها مشابك الشعر، ودبابيس المكتب، ومشابك الأوراق والإبر، وأشياء أخرى من هذا القبيل.

بالإضافة إلى غرفة المكتب كان لديها في ركنها الصغير غرفة المطبخ التي تتمثل في سخان المياه، وقد وضعته على أحد رفوف المكتبة، وفناجين القهوة، والشوربة سريعة التحضير التي لا تحتاج إلا لماء مغلي كي تكون جاهزة، وبعض المعلبات، ومغلفات البسكويت، والكعك، وكوب فخاري كبير تضع به ملاعق، وسكاكين، وفتاحة علب.

حرصت في هذا الركن على وضع أريكة صغيرة، هذه الأريكة هي نفسها غرفة النوم التي تلجأ إلها بعد تعب يوم طويل، أو تستلقي عليها فاردة قدماها كي تتعرض لحرارة المدفأة، وتبدأ في قراءة كتاب يعبر بها العالم المجهول.

تقبع الآن في ركنها الجالي، تتذكر وهي مستلقية على الأريكة الأركان المماثلة التي مرت بها تستمتع بوحدتها وهي تخشى اللحظات التي ستضطر فيها لمغادرته، مثل ذهابها للحمام، أو فتح الباب لزائر مفاجئ، تعلم أنها ستشعر حينها بالغربة، وأنها لن يعود إليها الإحساس بالأمان حتى تعود إليه، فتشعر وكأنها قد عادت للوطن من جديد، تتذكر كل هذا وهي تغوص في أريكتها، فتتكور على نفسها وتشد عليها شالها الصوف، ثم تستغرق في نوم عميق.



الأحلام المستحيلة

عزيز العرباوي
كاتب وشاعر من المغرب

من شرفة النافذة أعانق أشعة الشمس فأحس بحنانها ودفئها. ذاك الحنان الذي لم يسبق لي أن أحسسته مع أي امرأة قط.!

من شرفة النافذة تتراءى لي النجوم والكواكب، أحس أني أطير كطائر خرافي في الفلك. وأشعر أحيانا كأني ألمس مجرة "الأندروميدا" المجاورة بيدي الصغيرتين .!

من المكان ذاته، أحس أني أعيش في الجنة التي كتب عنها الكثير من الشعراء الخياليين. تلك الجنة التي رسمها أكثر من فنان تشكيلي عظيم. ليس هذا حلما ولا خيالا كما يظن البعض، وليس جنونا، فما زلت أتحلى بالعقل لحد الآن، ولم أفقد سيطرتي على خلاياي .!

المكان شاهق جدا كما أحس كلما اقتربت منه، ورغم تكذيب المحيطين بي لهذا الأمر، فأنا لا زلت أحس بعلوه وارتفاعه اللانهائي في هذا العالم، لا أدري، هل أعيش حياة مختلفة. وأستنشق هواء جديدا لم يسبق لي أو لأي أحد آخر أن استنشقه. أشعر باختلافه وانتعاشه اللامحدود، ولا أدري إن كنت محقا أم لا، فالأيام ستحدد ذلك .!

أنا الآن في المجرة المجاورة ممتطيا ظهر الطائر الخرافي، وكل المخلوقات وديعة ومسالمة. استغربت كثيرا من وداعة الأسود والذئاب، ومن صراحة الثعالب والكلاب، ونباهة الحمير النعاج، وعدل بني الإنسان، أصبحت غريبا بين هذه المخلوقات العظيمة، وهي أيضا أحست بذلك وعرفت بأني مخلوق من الأرض فخافت أن أدنس عالمها، ثم اختفت من وجهي.!

في المجرة المجاورة لا يوجد سجن ولا محكمة خاصة ولا عامة. كل المخلوقات تحكمها الضمائر والقيم. لا تفرقة ولا حروب ولا أحقاد. أحب أن أعيش فيها قليلا، ولكني من الأرض. وهي تعرف أن سكان هذا

الكوكب يدنسون كل الأمكنة حيثما رحلوا وارتحلوا لذلك تخليت عن فكرتي.

حاولت أن أتقرب من النجوم لكنها صدتني ومن القمر فاسود وجهه في وجهي، ومن الكواكب فلفظتني، إنها المهزلة حقا .!

بعد دقائق، من نفس المكان دائما، رجعت أسرتي إلى البيت، ورجع الجيران، وعدت بدوري إلى الأرض في رمشة عين ولم أدر كيف . وعادت الحياة إلى طبيعتها الأولى، ثم تيقنت أنني كنت في حلم طويل وجميل، يتمنى كل مسكين في هذا الكوكب أن يتحقق!...



العصـــا

علال سنقوقة -الجزائر

(1)

قبل ثلاثين عاما

ينهض علاّل مبكّرًا، في الحي الذي يقيم فيه منذ خمس سنوات، ويدخل متأخرًا في ساعة أخيرة من الليل.

في البداية حسبته بلا مسكن، إذْ كلما خرجتُ إلى الحوانيت المجاورة لأشتري شيئا للبيت ألقاه قبالتي.

لم أتحدّث إليه، بالرغم من أنّه يبدو شعبيًا، معروفًا في الحي، فقد رأيت الكثير من شباب الحيّ يحيّونه وينادونه باسم علال وهنا، انتبهت إلى أنّه يحمل اسمي بأحرفه الأربعة المعروفة.

يبدو علال رثّ الثياب، منقبض الوجه، متهدّل الظهر ، كأنّه يهبطُ بجسمه إلى الأرض. إحدى عينيه تبدو مريضةً أو بها عاهة، إذ كثيرا ما ألفيته يمسحها بكفّه،كأنّه يبكي ولكنه لم يكن كذلك. يرتدي لباسا واحدا في كل الفصول: سروالا وقميصا كلاسيكيين وتراه بتصبب عرقًا في كلّ خطوة يخطوها.

لكنّه مميّز من بعيد، بعصاه في الحيّ ورجله العرجاء التي تجعل نصفه الأيسر يميل مع قدمه، كأنّه موج البحر . بعصاه هذه، شاهدته مرةً وهو يحاول أن يضرب أحد السائقين المتهورين، فقد أوقف سيارتَه على قدمه وأخذ يدردش مع صديق. سمع الناس جميعا في تلك اللحظة أنينا، يأتي من أصقاع الأرض، ولكنّ السائق لم يسمع شيئا، ظل يدردش ويقهقه وسط أنين موجع لـ علال الذي لم يستطع تخليص قدمه من تحت العجلة.

أحاط الناس بالسيارة، هنا فقط انتبه السائق وأخذ يندب ويرتعش من شدة الخوف، وما إن خرجت قدم علال من تحت العجلة حتى نهض يتعرج متوجّها بعصاه إلى السائق.

لحسن الحظ أنّ قدم علال بقيت سليمة، معافاة، ولم تصب بأي أذى. هنا طلب الناس منه أن يحمد الله على السلامة ويسامح من ظلمه،الرجل الذي دهس قدمه عن غير قصد.

لم أحك تفاصيل الحادثة كاملةً. فقد أبقيت بعضها لأحكيها فيما بعد.

****

لم أر هذا الفتى من قبل في الحي، ربّما يكون من الوافدين الجدد، ولكنّني أكاد اعتبره من خيرة أبناء الحي، لما يبدو عليه من خلق ودمث، على خلاف جيل اليوم. الذين انغمسوا

جميعا في حياة المخدرات والقمار ومتابعة الفتيات الجميلات في الشوارع والأزقة. مثل ابني أمين كبير الأبناء، هاهو في الثلاثين من العمر وليس له من عمل يملأ به وقته، غير مشاهدة أقراص الأفلام على الـ دي. في. دي وسرقة مجوهرات والدته ليبيعها في المزاد العلني في لعقيبة* مع عشرات الدلالات والدلالين، يا ليت ابني كان مثل هذا الفتى، قوي الخطوات، صلب الإرادة، عارفا لمقصده.

ما يحيّرني في هذا الرجل، صمته المميت والقاتل، اشمئزازه من الناس وفراره من الجموع والتجمعات.

كلما رأيته، كان ابنه برفقته، يمشي الهوينا، يقتاده من يده وسط عشرات الأطفال الذين يملأون الحي بالضجيج والصراخ والعويل؛ من المؤكد أنّ الطفل لم يكن يشبع من اللعب أو بعبارة دالة لم يكن يشعر بطعم اللعب، وهو ما كان يبدو على سحنات الطفل الوديع ذي ثلاث سنوات.

ذات مرة حدّثني الجار الذي يقيم في العمارة المقابلة لعمارة الجار الوافد، أنّ اسمه مثل اسمك، فانفتح فمي واسعًا ولم أستطع إغلاقه من الدهشة والغرابة، كون اسمي نادرا وقليل الاستعمال في الجزائر العاصمة، فأنا لستُ من هنا بل من المدية* وهنا يتداولون كثيرا مثل هذا الاسم الذي لا يحبه أبنائي كثيرا. إنّه، قلت في نفسي، يشبهني إذن في الاسم وربّما في أشياء أخرى بالتّأكيد.

لم أستطع أن أعرف من أخبار هذا الرجل الكثير سوى أنّه رجل طيّب الشّمائل، دمث الأخلاق وهي أشياء كافية لنشعر إزاءه بالأمان والطمأنينة على الأقل.

حدثني الشيخ أمين، المريض بالسكري الذي يجلس أمام باب العمارة على مقعده الخشبي، أنّه يحبّ علال، بالرغم من أنّه لا يعرفه، فقد أقلّه بعد صلاة الجمعة إلى البيت، في الوقت الذي صد فيه المصلون عنه بعد الصلاة ولم ينتبهوا إلى مرضه وعجزه وإرادته في أن يصلي الصلاة جماعةً، وخلال الطريق التي لم تكن طويلة، لم يتحدث أحدهما إلى الآخر، سوى أنّ الشيخ أمين ابتسم للفتى علال قبل نزوله من السيارة شاكرًا إياه على الفعل الخيِّر وانصرف كلُّ واحدٍ إلى بيته.

****

ما يميّز الشيخ علال هو كبره، أظنّه يقترب من السبعين، نحيل الجسم، بعض أصدقائه يقول له بأنّ النحولة علامة الموت، بينما هو لا يكترث لآرائهم المتطرفة والغريبة.

من عادات الشيخ علال أنه يدخّن بكثرة ويتناول الشّمة، يضعها باستمرار في الصباح

الباكر تحت شفته العليا أو السّفلى، فيرتفع فمه عن حالته الطبيعية يبدو كأنّه أكمة في سهل.

حدثني جاري الذي يقيم في العمارة المقابلة للشيخ علال أنّه سيّء الحال، مكثار النسل، فقد أنجبت زوجته 12 مولودا، نصفهم بنات وهو يعاني من ضيق العيش وقلة ما في اليد.

حتى الخبزات الاثنتي عشرة التي يشتريها كلّ صباح، أصبح يشعر بالعجز إزاءها ولذلك رأى أن يضع ما يشبه طاولة صغيرة في وسط الحي يبيع عليها السجائر وعلب التبغ أو الشمة".

في البداية، وجد من أبناء الحي من يشتري عنه، ثم سرعان ما تحوّلت الطاولة تلك إلى مشكلة، لأنّ الكل أصبح يأخذ السجائر ولا يدفع، هناك قرر الشيخ علال بعد أربعة أشهر من هذا العمل أن يتوقّف وينضم إلى الشيوخ المتسكّعين في الحي. يظل مسندا ظهره إلى جدار العمارة إمّا واقفًا، متكئا على عصاه القوية، أو قاعدا ممدود الرجلين في الطريق.

يجد نفسه في هذه الحال، مجبرًا على متابعة اللعبة المعتادة وهي مراقبة أبناء وبنات ونساء الحي والتعرّف على ما يفعلون، لتصبح أخبار الناس جميعا في جيبه.

في هذه الأثناء،كان يرى خطوات علال، الجار المقيم في العمارة 45 هو وزوجته وولده، كيف كان يدبّ في الحياة محاولاً إنجاح مدة بقائه فيها.

تذكر وهو يرى علال الجار نفسَه في بدايات حياته. فقد كان مليئا بالنشاط والحيوية.

كان حمّالا في سوق الخضار بالحطاطبة، ثم تحوّل إلى بائع خضروات وفواكه في إحدى المحلات البسيطة، وهناك استطاع أن يكسب مالا لا بأس به، جعله يقفز من مرتبة الإملاق إلى العيش المتوسط المريح، في تلك الأثناء قرر أن يتخلى عن كوخه القصديري ويشتري مسكنا في هذا الحي ليعيش هو وأبناؤه الأربعة فيه.

بعد سنوات عدة تكاثر النسل وازداد، ويعترف الشيخ علال بينه وبين نفسه، أنّ السبب في هذه الكثرة هو لا زوجته، فقد كان محبّا للفراش لا يستطيع أن يستغني عنه يوما، ووجد الشيخ نفسه ينحدر نحو الهاوية: أولاد كثيرون ومصاريف كثيرة ومداخيل قليلة، في هذه اللحظة بالذات، دخل الشيخ علال معركة المشاكل والأمراض مع العجز عن فعل أي شيء. في الحياة.

(2)

بعد ثلاثين عاما

***

اختفى الشيخ علال فجأةً .لم أعد أراه كالعادة واقفا أو مطروحا كالفَرَاشِ المبثوث أمام باب عمارة 44، لقد اختفت آثاره تماما.

***

أصبحت عاجزا عن الخروج. أشعر أنني أعيش آخر أيامي. أريد أن أعرف أخبار الفتى علال وكيف أصبحت ملامحه. وهل هو مازال في حينا أم أنه غادره وكم أصبح لديه من البنين والبنات.

***

قررت الرحيل من الحي. ولكنني بالرغم من ذلك ظلت ملامح الشيخ علال في مخيلتي ولم تكف تساؤلاتي عن التناسل: ترى هل مات أم هو على فراش الموت؟ أين عصاه وما أخباره؟.

كان ذلك اليوم مشهودا في حياة الحي. فقد كانت جنازة الشيخ علال. مات -بحسب كلام الناس- بعد صلاة الفجر وهو وقت مولده أيضا. تدافع النّاس نحو الموكب المهيب، يجرون خلفه إلى حُفرة القبر. لا شك أنه سيستريح أخيرا هناك من كل شيء.

كان ابنه الأصغر يحمل عصا أبيه القوية،ربما هذا ما ترك خلفه للأبناء الكثيرين.

***

غادرتُ الحي واستقرَّ بي المقام بأحد الشقق النظيفة في غرب العاصمة، ليس بعيدا عن البحر. كان مسكنا وظيفيا، قررتِ الجامعة منحه لي لأقضي فيه بقية أيامي. مع مرور الوقت تكاثر أبنائي وكثرت مشاكلي بعدما ظننتها زائلة، فسقط شعري وأصبحت أشعر بالتّعب يسري في جسمي كلما مشيت بعض الخطوات. هنا قررت أن أبتاع عصا غليظة وقوية لتساعدني على الوقوف والسير مستقيمًا.

هوامش:

الشمة: تبغ يوضع في الفم منتشر كثيرا في الجزائر

لعقيبة: مكان شعبي للتبضُّع والبيع في العاصمة الجزائرية

المدية: مدينة شرق العاصمة

تنبيه: (ليكن في علم الجميع أن هذه القصة لا علاقة لها بي وإنما هي حكاية الراوي)



الاحتباسُ الحراري حينما يتحدَّثُ

عبدالله بن علي الأقزم

عيدٌ يجيءُ منَ الجراحِ
زوابعاً متتاليةْ
وروايةً بيدِ القراءةِ عاريةْ
وحرارةً عربيَّةً
نحوَ الزيادةِ آتيةْ
عيدٌ يُحمحمُ في الوغى
وطريقهُ تلكَ السيوفُ الداميةْ
في رأسهِ فاضتْ فلسطينٌ دماً
وعلى ذراعِهِ روحُ لبنانٍ
تذوبُ تألماً
حيثُ المبادئُ خاويةْ
عيدٌ تسلسلَ بالجحيمْ
في كفّهِ رأسُ العراقْ
بجوارِه شوطُ الخيولِ
يدكُّ أضلاعَ الحسيْنْ
وعلى رسائلِهِ سجونُ أميَّةٍ
وسيوفُ حجَّاجٍ
وهاتيكَ الليالي الضاريةْ

والبوصلاتُ إلى طريقِ الهاويةْ
صورٌ لأعداءِ الملائكِ باقيةْ
والعالمُ العربيُّ
يسبحُ في المآسي الجاريةْ
كم ضربةٍ قد غسّلتْهُ
لا أراها
بعد هذا الغسلِ
قد تُبقي لهُ منْ باقيةْ
يا أيها العيدُ الممزّقُ بالقذائفِ والقنابلْ
ذبحوا بذبحِكَ سيّدي كلَّ السنابلْ
أحيوا جراحَكَ بيننا
كقوافلٍ أحيتْ قوافلْ
فرموكَ جمجمةً
لأقدامِ التتارِ
وفي الأزقةِ والمحافلْ
يا عيدُ لا تُقبلْ
علينا بالهمومِ
ولا تكنْ للحضنِ

والقُبلاتِ والأفراحِ قاتلْ

ما أنتَ عيدٌ هاهنا ؟؟؟

هلْ صرتَ في وجهِ الطفولةِ

والبلابلِ مدخلاً

لمجيءِ آلافِ الزلازلْ؟؟؟

أتحلُ فينا بالتفرُّقِ

والتشتُّتِ والقلاقلْ؟

حتى هداياكَ التي فُتِحَتْ مشاكلْ

بحرُ الجراحِ أذابنا

وحبالُنا قُطِعَتْ

وما وجدتُ على يدِها سواحلْ

هذي منازلُ حبِّها

نُسِفَتْ

وماتتْ مِنْ هوى ليلى منازلْ

يا عيدُ منكَ اليومَ تهربُ

مِنْ عذوبتِها البلابلْ

ارحلْ فأفراحُ العروبةِ هُدِّمَتْ

وتكاثرتْ فيها المعاولْ

ما بين تهديمٍ وتخريبٍ

ستُشرقُ مِن حدائقِها أساطيرٌ

لسيِّدةٍ تُسمَّى

عند خطِّ الشمسِ والتأريخِ

بابلْ

يا عيدُ كلُّ جراحِنا

نهضتْ سنابلْ

ارحلْ فشعبُ الضادِ

نحوَ كتابةِ التأريخِ راحلْ

هيهاتَ تفنى أمّةٌ عربيّةٌ

وهي التي كم أنجبتْ أصداؤها

بطلاً مناضلْ

1428/10/20هـ 2007/11/1م

كاتب ياسين

نجمة

رواية

منشورات الاختلاف



... لأخيب ظن العدم؟

مَنْ أنا لأقول لكمْ
ما أقول لكمْ؟
وأنا لم أكُنْ حجراً صَقَلَتْهُ المياهُ
فأصبح وجهاً
ولا قَصَباً ثقَبتْهُ الرياحُ
فأصبح ناياً...

أنا لاعب النَرْدِ،
أربح حيناً وأخسر حيناً
أنا مثلكمْ
أو أقلّ قليلاً...
وُلدتُ إلى جانب البئرِ
والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ
وُلدتُ بلا زفّةٍ وبلا قابلةْ
وسُمّيتُ باسمي مُصَادَفَةً
وانتميتُ إلى عائلةْ
مصادفَةً،
وورِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأمراضها:

أولاً- خَللاً في شرايينها
وضغطَ دمٍ مرتفعْ
ثانياً- خجلاً في مخاطبة الأمِ والأبِ
والجدَّة - الشجرةْ
ثالثاً- أملاً في الشفاء من الانفلونزا
بفنجان بابونجٍ ساخنٍ
رابعاً- كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبّرة
خامساً- مللاً في ليالي الشتاءْ
سادساً- فشلاً فادحاً في الغناءْ...

ليس لي أيُّ دور بما كنتُ
كانت مصادفةً أن أكونْ
ذَكَراً...
ومصادفةً أن أرى قمراً
شاحباً مثل ليمونة يتحرّشُ بالساهرات
ولم أجتهد
كي أجدْ
شامةً في أشدّ مواضع جسميَ سِرّيةً!

كان يمكن أن لا أكونْ

كان يمكن أن لا يكون أبي
قد تزوّج أُمي مصادفةً
أو أكونْ
مثل أُختي التي صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أنها وُلدت ساعةً واحدةً
ولم تعرف الوالدة ...
أو : كَبَيْض حَمَامٍ تكسّرَ
قبل انبلاج فِراخ الحمام من الكِلْسِ/

كانت مصادفة أن أكون
أنا الحيّ في حادث الباصِ
حيث تأخّرْتُ عن رحلتي المدرسيّة
لأني نسيتُ الوجود وأحواله
عندما كنت أقرأ في الليل قصّةَ حُبٍّ
تَقَمّصْتُ دور المؤلف فيها
ودورَ الحبيب– الضحيَّة
فكنتُ شهيد الهوى في الروايةِ
والحيَّ في حادث السيرِ/

لا دور لي في المزاح مع البحرِ
لكنني وَلَدٌ طائشٌ
من هُواة التسكّع في جاذبيّة ماءٍ
ينادي: تعال إليّ!
ولا دور لي في النجاة من البحرِ
أنقذني نورسٌ آدميٌّ
رأى الموج يصطادني ويشلُّ يديّْ

كان يمكن ألاّ أكون مُصاباً
بجنّ المُعَلّقة الجاهليّة
لو أن بوّابة الدار كانت شماليّةً
لا تطل على البحرِ
لو أن دوريّة الجيش لم ترَ نار القرى
تخبز الليل
لو أن خمسة عشر شهيداً
أعادوا بناء المتاريس
لو أن ذاك المكان الزراعيّ لم ينكسرْ
ربّما صرتُ زيتونةً
أو مُعَلّم جغرافيا
أو خبيراً بمملكة النمل
أو حارساً للصدى!

مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقول لكم
عند باب الكنيسةْ
ولستُ سوى رمية النرد

ما بين مُفْترِسٍ وفريسةْ
ربحت مزيداً من الصحو
لا لأكون سعيداً بليلتيَ المقمرةْ
بل لكي أشهد المجزرةْ

نجوتُ مصادفةً: كُنتُ أصغرَ من هَدَفٍ عسكريّ
وأكبرَ من نحلة تتنقل بين زهور السياجْ
وخفتُ كثيراً على إخوتي وأبي
وخفتُ على زَمَنٍ من زجاجْ
وخفتُ على قطتي وعلى أرنبي
وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العاليةْ
وخفت على عِنَبِ الداليةْ
يتدلّى كأثداء كلبتنا...
ومشى الخوفُ بي ومشيت بهِ
حافياً، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أُريدُ
من الغد – لا وقت للغد-

أَمشي/ أهرولُ/ أركضُ/ أصعدُ/ أنزلُ/ أصرخُ/ أَنبحُ/
أعوي/ أنادي/ أولولُ/ أُسرعُ/ أُبطئ/ أهوي/ أخفُ/
أجفُ/ أسيرُ/ أطيرُ/ أرى/ لا أرى/ أتعثَّرُ/ أصفرُ/ أخضرُ/
أزرقُ/ أنشقُ/ أجهشُ/ أعطشُ/ أتعبُ/ أسغبُ/ أسقطُ/
أنهضُ/ أركضُ/ أنسى/ أرى/ لا أرى/ أتذكَّرُ/ أَسمعُ/ أُبصرُ
/أهذي/ أُهَلْوِسُ/ أهمسُ/ أصرخُ/ لا أستطيع/ أَئنُ/ أُجنّ/
أضلّ/ أقلُ/ وأكثرُ/ أسقط/ أعلو/ وأهبط/ أُدْمَي/ ويغمي
عليّ/

ومن حسن حظّيَ أن الذئاب اختفت من هناك
مُصَادفةً، أو هروباً من الجيشِ /

لا دور لي في حياتي
سوى أنني،
عندما عَلّمتني تراتيلها،
قلتُ: هل من مزيد ؟
وأَوقدتُ قنديلها
ثم حاولتُ تعديلها...

كان يمكن أن لا أكون سُنُونُوةً
لو أرادت لِيَ الريحُ ذلك،
والريح حظ المسافر...
شمألتُ، شرّقتُ، غرّبتُ
أما الجنوب فكان قصياً عصيّاً عليّ
لأن الجنوب بلادي
فصرتُ مجاز سُنُونُوَّةٍ لأحلّق فوق حطامي
ربيعاً خريفاً..
أُعمّدُ ريشي بغيم البحيرةِ
ثم أُطيل سلامي
على الناصريّ الذي لا يموتُ

لأن به نَفَسَ الله
والله حظُّ النبيّ...

ومن حسن حظّيَ أنيَ جارُ الألوهةِ...
من سوء حظّيَ أن الصليب
هو السُّلَّمُ الأزليُّ إلى غدنا!
مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقولُ لكم،
مَنْ أنا؟

كان يمكن أن لا يحالفني الوحيُ
والوحي حظّ الوحيدين
إنَّ القصيدة رَمْيَةُ نَرْدٍ
على رُقْعَةٍ من ظلامْ
تشعُّ، وقد لا تشعُّ
فيهوي الكلامْ
كريش على الرملِ/

لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها:
حركاتِ الأحاسيس حساً يعدّل حساً
وحَدْساً يُنَزِّلُ معنى
وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
من أنايَ إلى غيرها
واعتمادي على نَفَسِي
وحنيني إلى النبعِ/

لا دور لي في القصيدة إلاَّ
إذا انقطع الوحيُ
والوحيُ حظُّ المهارة إذ تجتهدْ

كان يمكن ألاَّ أُحبَّ الفتاة التي
سألتني: كم الساعةُ الآنَ؟
لو لم أكن في طريقي إلى السينما...
كان يمكن ألاَّ تكون خلاسيّةً مثلما
هي، أو خاطراً غامقاً مبهما...

هكذا تولد الكلماتُ. أُدرّبُ قلبي
على الحب كي يَسَعَ الورد والشوكَ...
صوفيّةٌ مفرداتي. وحسّيّةٌ رغباتي
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاّ
إذا التقتِ الاثنتان:
أنا، وأنا الأنثويّةُ
يا حُبّ! ما أنتَ؟ كم أنتَ أنتَ
ولا أنتَ. يا حبّ! هُبَّ علينا
عواصفَ رعديّةً كي نصير إلى ما تحبّ
لنا من حلول السماويّ في الجسديّ.

وذَبٌ في مصبّ يفيض من الجانبين.
فأنت -وإن كنت تظهر أو تَتَبطَّنُ-
لا شكل لك
ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً
أنت حظّ المساكين/

من سوء حظّيَ أني نجوت مراراً
من الموت حبّاً
ومن حُسْن حظّي أنيَ ما زلت هشاً
لأدخل في التجربةْ!

يقول المحبُ المجرِّبِ في سرّه:
هو الحبُ كذبتنا الصادقةْ
فتسمعه العاشقةْ
وتقول: هو الحبّ، يأتي ويذهبُ
كالبرق والصاعقة

للحياة أقول: علي مهلك، انتظريني
إلى أن تجفَّ الثُّمَالَةُ في قَدَحي...
في الحديقة وردٌ مشاع، ولا يستطيع الهواءُ
الفكاكَ من الوردةِ/
انتظريني لئلاَّ تفرّ العنادلُ مِنّي
فأُخطئ في اللحنِ/
في الساحة المنشدون يَشُدُّون أوتار آلاتهمْ
لنشيد الوداع. علي مَهْلِكِ اختصريني
لئلاَّ يطول النشيد، فينقطع النبرُ بين المطالع،
وَهْيَ ثنائيّةٌ والختام الأُحاديّ:
تحيا الحياة!
علي رسلك احتضنيني لئلاَّ تبعثرني الريحُ/

حتي علي الريح، لا أستطيع الفكاك
من الأبجدية/

لولا وقوفي علي جَبَلٍ
لفرحتُ بصومعة النسر: لا ضوء أعلي!
ولكنّ مجداً كهذا المُتَوَّجِ بالذهب الأزرق اللانهائيّ
صعبُ الزيارة: يبقي الوحيدُ هناك وحيداً
ولا يستطيع النزول علي قدميه
فلا النسر يمشي
ولا البشريُّ يطير
فيا لك من قمَّة تشبه الهاوية
أنت يا عزلة الجبل العالية!

ليس لي أيُّ دور بما كُنْتُ
أو سأكونُ...
هو الحظُّ. والحظ لا اسم لَهُ
قد نُسَمّيه حدّادَ أقدارنا
أو نُسَمّيه ساعي بريد السماء

نُسَمّيه نجّارَ تَخْتِ الوليد ونعشِ الفقيد
نسمّيه خادم آلهة في أساطيرَ
نحن الذين كتبنا النصوص لهم
واختبأنا وراء الأولمب...
فصدَّقهم باعةُ الخزف الجائعون
وكذّبنا سادةُ الذهب المتخمون
ومن سوء حظ المؤلف أن الخيال
هو الواقعيُّ علي خشبات المسارحِ /

خلف الكواليس يختلف الأمرُ
ليس السؤال: متي؟
بل: لماذا؟ وكيف؟ ومَنْ

مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقول لكم؟

كان يمكن أن لا أكون
وأن تقع القافلةْ
في كمين، وأن تنقص العائلةْ
ولداً،
هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدةَ
حرفاً فحرفاً، ونزفاً ونزفاً
علي هذه الكنبةْ
بدمٍ أسود اللون، لا هو حبر الغراب

ولا صوتُهُ،
بل هو الليل مُعْتَصراً كلّه
قطرةً قطرةً، بيد الحظّ والموهبةْ

كان يمكن أن يربح الشعرُ أكثرَ لو
لم يكن هو، لا غيره، هُدْهُداً
فوق فُوَهَة الهاويةْ
ربما قال: لو كنتُ غيري
لصرتُ أنا، مرّةً ثانيةْ

هكذا أتحايل: نرسيس ليس جميلاً
كما ظنّ. لكن صُنّاعَهُ
ورّطوهُ بمرآته. فأطال تأمُّلَهُ
في الهواء المقطّر بالماء...
لو كان في وسعه أن يري غيره
لأحبّ فتاةً تحملق فيه،
وتنسي الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...
ولو كان أذكي قليلاً
لحطّم مرآتَهُ
ورأي كم هو الآخرون...
ولو كان حُرّاً لما صار أُسطورةً...

والسرابُ كتابُ المسافر في البيد...
لولاه، لولا السراب، لما واصل السيرَ

بحثاً عن الماء. هذا سحاب - يقول

ويحمل إبريق آماله بيدٍ وبأخري

يشدُّ علي خصره. ويدقّ خطاه علي الرملِ

كي يجمع الغيم في حُفْرةٍ. والسراب يناديه

يُغويه، يخدعه، ثم يرفعه فوق: إقرأ

إذا ما استطعتَ القراءةَ. وأكتبْ إذا

ما استطعت الكتابة. يقرأ: ماء، وماء، وماء.

ويكتب سطراً علي الرمل: لولا السراب

لما كنت حيّاً إلي الآن/

من حسن حظّ المسافر أن الأملْ

توأمُ اليأس، أو شعرُهُ المرتجل

حين تبدو السماءُ رماديّةً

وأري وردة نَتَأَتْ فجأةً

من شقوق جدارْ

لا أقول: السماء رماديّةٌ

بل أطيل التفرُّس في وردةٍ

وأقول لها: يا له من نهارْ!

ولاثنين من أصدقائي أقول علي مدخل الليل:

إن كان لا بُدَّ من حُلم، فليكُنْ

مثلنا... وبسيطاً

كأنْ: نَتَعَشّي معاً بعد يَوْمَيْنِ

نحن الثلاثة،

مُحْتَفلين بصدق النبوءة في حُلمنا

وبأنَّ الثلاثة لم ينقصوا واحداً

منذ يومين،

فلنحتفل بسوناتا القمرْ

وتسامُح موت رآنا معاً سعداء

فغضَّ النظرْ!

لا أقول: الحياة بعيداً هناك حقيقيّةٌ

وخياليَّةُ الأمكنةْ

بل أقول: الحياة، هنا، ممكنةْ

ومصادفةً، صارت الأرض أرضاً مُقَدَّسَةً

لا لأنَّ بحيراتها ورباها وأشجارها

نسخةٌ عن فراديس علويّةٍ

بل لأن نبيّاً تَمشّي هناك

وصلّي علي صخرة فبكتْ

وهوي التل من خشية الله

مُغميً عليه

ومصادفةً، صار منحدر الحقل في بَلَدٍ

متحفاً للهباء...

لأن ألوفاً من الجند ماتت هناك

من الجانبين، دفاعاً عن القائدَيْنِ اللذين

يقولان: هيّا . وينتظران الغنائمَ في
خيمتين حريريّتين من الجهتين...
يموت الجنود مراراً ولا يعلمون
إلى الآن مَنْ كان منتصراً!

ومصادفةً، عاش بعض الرواة وقالوا:
لو انتصر الآخرون على الآخرين
لكانت لتاريخنا البشريّ عناوينُ أُخرى

أُحبك خضراءَ . يا أرضُ خضراءَ . تفّاحةً
تموّج في الضوء والماء . خضراء . ليلكِ
أخضر . فجرك أخضر . فلتزرعيني برفق...
برفق يَدِ الأم، في حفنة من هواء.
أنا بذرة من بذورك خضراء/ ...
تلك القصيدة ليس لها شاعر واحدٌ
كان يمكن ألا تكون غنائيّةَ...

من أنا لأقول لكم
ما أقول لكم؟
كان يمكن ألاّ أكون أنا مَنْ أنا
كان يمكن ألاّ أكون هنا...

كان يمكن أن تسقط الطائرةُ
بي صباحاً،
ومن حسن حظّيَ أني نَؤوم الضحى
فتأخّرْتُ عن موعد الطائرةْ
كان يمكن ألاّ أري الشام والقاهرةْ
ولا متحف اللوفر، والمدن الساحرةْ

كان يمكن، لو كنت أبطأَ في المشي،
أن تقطع البندقيّةُ ظلّي
عن الأرزة الساهرةْ

كان يمكن، لو كنتُ أسرع في المشي،
أن أتشظّى
وأصبح خاطرةً عابرةْ

كان يمكن، لو كُنتُ أسرف في الحلم،
أن أفقد الذاكرةْ.

ومن حسن حظّيَ أني أنام وحيداً
فأصغي إلى جسدي
وأُصدّقُ موهبتي في اكتشاف الألمْ
فأنادي الطبيب، قُبيل الوفاة، بعشر دقائقَ
عشر دقائقَ تكفي لأحيا مُصَادَفَةً
ولأُخيّب ظنّ العدم

مَنْ أنا لأخيّب ظنّ العدم؟
مَنْ أنا؟ مَنْ أنا؟

بوابات الحلم الوردي

د. علي ملاحي

لا يمكنني إلا أن أصنع الحلم في هذا الوطن.. ولا يمكنني لا أن أقد من الصخر المحبة.. في سبيل هذا الوطن..

ولابد أن أقول بسم الله في كل المسافات. ولابد أن أكتب الشعر.. لهذا الوطن

جمال الجزائر الخارق.. وعظمة جيل الاستقلال لا تقل عن عظمة الأسلاف.. لكن.. الشمس تهرب منهم.. عندما يجلسون إليها..

عناق الأرض والوطن والتاريخ والمستقبل لا تصنعه الكلمات.. وأحاسيس الإنسان لا يمكن أن تؤول إلى اللامعنى.. لهذا يكبر الشعر في هذا الوطن.. ولا يتصاغر أبدا..

-1-

قتلتني في الوادي الجبهات..

أمشي ما بين الراية.. والراية مطعون الرغبات..

ما بين البسمة.. والشهقة..

مليون سؤال

يتطاول في الشرفات..

والبحر بعينيك الساحرتين..

سلام مكسور الوجنات..

والنوم بساحات الشرف المهدور..

أتأبط.. أحزان الأمه..

مخصي الطلبات..

ما كان نداء.

صار اليوم سبات..

واللقمة.. صارت

في حلق الوردة آهات..

-2-

حتى النملة.. غطاها.. الجرح..

الواقف في الطرقات

وصراصير الماضي..

والحاضر..

لا زالت فوق النيران

تقد من الصخر فتات..

وتبيع الحنظل فوق رقاب الأموات..

لا نملك في الدنيا تيجان غد . .

تسبينا اللعنة، تسبينا الصفقات

ومزاد الحلم كبير

والأفق نضير.

وردي البوح

ووردي الصلوات..

فلتسكر هذي الرايات

بسعير الآهات

لم تبق لنا إلا الآهات

في كل الطرقات.

-3-

هذا العشق المتوثب في عينيك يداوي القلب. .

من يعطي الشارة كي نستلهم ذكرى الألفة في ساعات

الغمه. . ؟

يا تفاحة هذا الصحو الممتد

على خارطة نبويه..

إن الحلم تورد . .

إن الحلم تمرد..

شدي الآن. . وثاقك. .

للرؤيا..

وأعيدي الذكرى. .

فالخاطر ممنون. .

باسمك

والورد مداد العصمة في الساحات

وسبيل الهمة في كل الأوقات..

-4-

يا طفلة هذا السحر. . المتلاطم. .

في أجفان الريح

مثل الأشلاء. . المهدوره..

مثل البلدان المغدوره..

ما بين الأصبع. .

والأصبع كان صراط الواحد

مشدودا.

والروح تراه. . بلا موعد

والمرفأ روحي،

والمولد نِعْمَ المولد يا تبر الواحات.

-5-

شدي أبوابك. . وانفتحي..

إن الماء تطهر. .

إن الحلم تحرر. .

إن البوح أتى..

شدي أحلامك،

هذا الحلم تبدد فوق ربوع الأحلام

والعاشق مكسور القد

ومعصور الأنغام

-6-

قد جئتك..

ما بين الظلمة أشعل قنديل القلب،

أخاتل كل عساكر هذا الدرب المكسور أمام المرآة

حاولت ببابك أن أعطيك الشمس..

وبعض الرايات..

حاولت الموت.. بعينيك..

مشيت على أشواك

العادات..

حاولت استرداد الزئبق..

حاولت الفهم الوافي

لجميع.. السلطات..

وأخيرا..

جئتك..

مسّاء الأنفاس..

تراودني

الساحات..

أمشي في الأحمر..

أم أمشي في الأخضر..

معصوبا

مسبي الآيات. ؟

-7-

إن الحلم تورد..

ما بين الأصبع والأصبع بعض رجاء

والسندس.. كان بيان محبّتنا..

شدي أحلامك.. هذا الموسم جاء

وفيرا يحمل بعض دعاء

موصولا.. والسحر هتّاف.. يحمل

أشواق العرسان..

وندى الأشواق يبلله..

وجنون الشعراء..

ولهو

الفرسان..

إن كان لديك دليل العشق..

ولحن الألحان..

فاختاري.. النور الوردي..

وتعالي يا أم الحلم الآهل بالأعراس

نغرد للدفء الولهان

شدي صفصاف الأحلام..

وتعالي..

إن الحلم تمرد..

إن الحلم تورد في كل الأوطان..

والبوح أتي.. يستفتي السلطان:

"غطتنا الظلمة.. واستغلق حيض العشاق"

وهذا النور الهارب نحو الأعيان..

من كسر في شفتيه.. الإنسان..

من أرسل فيه طوابير الظلمة..

والعتمه..

من صلى فوق يديه وألبسه..

جلباب البهتان

وطن كالأوطان..

حقا..

لكن.. أغراه الشيطان..

فاغتال النور بكل الأجفان..

ومحا.. الحب.. الميمون..

وأشعل

في الورد الأحزان..

عفوا.. وأنا ولد الحاضر والماضي..

يؤذيني

قنديل مجنون "

و الواقع عشت أدون ما بين الحاجب والرمش

بقايا محبتنا..

وعناق الأرض ربيع..

والحلم شموع لم توقد بعد..

والقلب مطيع..

-8-

كيف العودة.. نحو فتوحات.. الكلمات.. ؟

ورسالات.. العصر.. المطفأ..

لم تعرف..

سبل الآفاق..

لم تعرف.. أن الأرض.. تدور

وبسكنها ضحك

وضجيج..

يسمعه الموتى..

والحوت.. الأكبر..

قد يتكسر في عينيه النور..

كوني في المهجة توت مسافتنا . .

لأكون عشيق

الثمرة في كفيك..

ما عندك بعض يقين . . حتى الآن..

وحبيبي . . من يعطيني أجمل إنسان

-9-

ما بين الأصبع والأصبع حلم..

وعصافير البهجة مثل حمام

ودموع البوح سلام..

ويدي في الظلمة يسحبها . . إيمانا..

صوت خرير..

أرسو في الشاطئ . . عبر أنين الفلك

أستفتي الموجة عن حيتان لم تشرك

أحدا . . في الملك..

والبحر . . المغوار . .

يفرش عينيه لها . . .

-10-

هذا الزنبق أغرى شفتيك . .

وأغرانا

فمه..

والممنوع . . بكفيك اعتادته الأشياء . .

وفاضت

عبر ربوع الأنفاس . . كوابيس الرده..

والحلم . . المربوط . . بكل كرامات الفرسان..

لم يملك ما يستر . . خيبة هذا الورد المطعون الوجه"

لينام بجفن التربة ممنون الروح..

ويعيش بكل البلدان..

والناس حواليه تشيد نجوم الطهر . .

وأسرار رجولته..

تدنو في الحلم المطلق من كل نساء الأرض . .

تعيد لهن أنوثتهن..

حتما . . سيقال له . .

الأوطان بدونك مكسوره..

ونساء الأرض بدونك . .

أوكار مهجوره..

صدقني لم يبق لهذا التاريخ المسبي سوى صوره..

فيها الأحلام المحظوره،

صدقني . . صار الواحد مخنوق الرقبه ،

وجناح العورة مفضوح للغادي والرائح . .

والزحمة في الأعماق تلون بالكحلي.. مروءتنا..

بمداد الغفلة والجور.. الفاضح..

والحزن يلبد أفق الروح..

يا هذا الواقف فوق دواة القلب الواسع

مسموم الخاطر..

صدقني..

ما بين الشوق النازف والشوق المورد

يقبع شبر سؤال..

وأنا ولد الأرض المشوقة بالحلم الأبيض

هاتفتك بالورد..

وأنت أليف الوجدان..

كي أعرف مقداري عند الشده.

والحق يقال:

وجدتك دون النصف

تداوي المجروح ببعض هموم..

لتزيد الزحمة.. في ساحات الوجدان

والواقع أن الخدعة باتت مكشوفة.

واللعبة فاضت فيها النكهة

واشتد بها حيض العشاق

فاقعد في الخلف..

واترك جنبات الوادي تفيض..

إن الحلم تمرد..

إن الغيم تبدد..

والقلب.. القلب صحا..

لنشيد..

لم يتساقط بعد..

حالة غياب

الوردة كانت في القلب تعيش،

والشاعر كان بلا مأوى،

من يعرف مخبأه الآن ؟؟

******

حقا.. والقلب طعين..

يتهادى المرء على كل الطرقات حزين

يتلذذ بالحلم الأسيان.

وجداول عشق فتان..

والبسمة حين تفيض.. تفيض بكل مكان..

******

حالة حضور

خبأتك عبر دمي..

ومشيت إلى سدرتي..

كنت وحدي.. وأنت يدي..

قلت مهلا لشمسك

حين مشت فوق روحي،

وها جسدي جسرك البدوي إلى ساحل

لا حدود لأحلامه..

لا سدود لأبوابه.

وأنا ولد الأرض،

لكنني جائع.. للهتاف..

والهوى.. طائر..

لا سماء..

تهدهد أشياءه

والربوع اشرأبت..

لكي ترتخي فوق أنفاسه..

والمروءة تخزيه..

والنشيد تبعثره الريح..

بين أرائك..

لا تسمع الحزن..

حين يجيش به التوت

في بلدي

وأنا ولد الأرض حين أحررها تدلى..

بأوهامها

في يدي..

و تنام على حلم ميت..

تغنى بكل لغات السحر هوى كان..

وتضيع..

وأنت تعود إلى الأرض الحبلى..

تزهرني

بالعشق الظمآن.

****

ها أنت ذا ترتخي فوق ساعدها وتذوب

كأنك لا تشتهي الآن غير عناق الأرض:

سبابة للشهادة

والاعتناق..

أنت لي وطن.. أي نعم.

أنت لي جسد.. أي نعم.

ودواء القلب.. رضاك..

فاشفع للقلب إذن..

نوافذ

أحيانا يجد الإنسان في نفسه حاجات.. مكسورة بدون

سبب.. نكتب أشياء.. من عمق جوارحنا.. ونعيد

كتابة كل الأسطر بحثا عن شوق أو حب.. لم نملك إليه..

الدليل..

أحيانا.. نتوه.. بأرجلنا في شوارع الحياة.. في كل

المدن..

وأحيانا نتوه بين الأسطر.. نغزل من الكلمات.. كل ألوان

الحب..

هذا حال الشاعر.. في الواقع.. لا ترضيه الكلمات إلا

عندما يصنع منها أبراجا.. جديدة.

نوافـــذ..

حقيقة 1:

في الله الشده..

فلتضرب بعصاها الريح الموبوءة..

هذا وطني.. وعليه دمي..

وجنون الأفراح..

ما بين يديه سحابات.. وجراح

تطوي.. أحلاما.. تحت الليل المنزاح..

والفجر يجيء.. ويقرع أجراس الإنسان

عبر الأوطان..

لا زلت أرى..

وحنيني لم يسقط.. منذ جرى..

والروح المفجوعة.. في بلدي..

لم تسكر بأنين.. الواقع..

لم تكتب فوق

الأشجار.. توجعها..

لم تبن من الأحلام ذرى..

حقيقة 2:

هذا وطني..

إن شاء يكسرني لأعود إليه نجوما

فوق العاده..

أو شاء أعود إليه وساما للساده..

هذا وطني.. مازلت ألاعبه.. وسرير النشوة

يجمعنا.. والشدة في الله..

يقين القلب..

إذا غلبتنا العتمة..

أو فاض علينا لعاب

النسيان..

وأنا لا أ ملك بين يدي سوى وطني

ويقين أن الشدة في الله.. سلام..

فليحفظك الله بلادي من كل الأقزام..

حقيقة 3:

هذا وطني..

و يداه على كتفي ريحان..

ويداه كما لو أن النور أنا..

و أراه كما لو أن العالم

فيه يذوب مني..

حقيقة 4:

هذا وطني..

و بطاقة قلبي نافذة العشق

الوارف عبر حداثته..

ورموشي.. فلك في نهر محبته..

فلتضرب بعصاها الريح المسبيه..

لا يمكن للوردة أن تسكن نيران

الموبوئين الأوغاد..

والأرض النارية الأحلام..

إذا طلعت فيها الأصفاد..

تستلقي في نور الأمجاد..

وتقول بلهفتها لسحاب.. لم يمطر:

" الوردة لا تسكن خمر الأسياد..

والتربة حين تصير فضاء وداد..

يترقرق فيها الإنشاد..

وتدور الأرض.. كعادتها..

وعصافير الحب الإنساني تطير.. "

******

نصيحـــة:

يا شاكيا للبحر آلاما تعانيها

كن واثقا أن المدى رغم الفواحش سوف يجليها.

إن هانت الأذواق و اختلت سواقيها..

فالعبرة المثلى ستطلع حينما تستقرئ

الأرحام ماضيها..

******

ذق ملحها،

واذكر بملء الصبر

ما توحيه قامتها النبيله

قد صارت الأشياء أوضح..

همسة تكفي لتطهير القبيله.

من غمة في القلب.. و الأوثان عاقبة ذليله.

******

جفـــــوة:

أشجانك أوسع من كلماتي..

وأنت العارف أحزان الصدر

تداهنني بالغربة

أو هيج الرغبات..

وأنت الراغب إصلاح الحال

تقايضني بغبار الرغبة

أو وثن الطلقات..

وأنت المدرك معناي

تفجرني في الخطبة والحفلات

وأنت الضارب عرض الحائط أشواقي..

تنأى.. و تسد رتاجك بالظلمات

******

هامش:

ربما تستوي حالها..

وتعود إلى دمها..

ربما تنتهي صفوة الراغبين امتداد الحصار

فلا بأس أن تكشف العين عن شوقها للنهار

******

اعتـراف:

لان البلاد التي بيننا ملحها والتراب.

نناشبها بالكلام المبارك والابتسام الكريم..

ونزرع في كفها شجرا من يقين..

ونغضب عند انفصام المسافات..

في وجهها،

ونصوغ الأماني على صدرها..

في حبور..

لأن البلاد التي تحتبي صدرها

واسعا للنزال.

نناشدها الصبر حين ازدحام الجراحات

فوق اللسان.

جدار لجدارية درويش



شعر : كريم معتوق

كتبَ الوترْ .. عزفَ الوترْ

سكتَ الوترْ

هذا الفتى القرشيُّ يأكلُ من كآبتِهِ السهرْ

هذا الفتى القرشيُّ يرعى

من مواسمِهِ المطرْ

(قد مات) ....

ويحك يا فمي !!

أتقول ماتَ بلا حذرْ

أتقول غادرنا صباحاً

دون أن تعطي الصباحَ ظلال حزنٍ أو كدرْ

أتقول لمملكة العيون مساؤه

ورياحهُ عبرتْ

وما قلتَ انحنى للريحِ

ما قلتَ انتصرْ

لِمَ لا تقول بأنه آخى ترابَ الأرضِ

أو قلْ أنه

قد غابَ كي يأتي لنا يوما بأوراقِ القمرْ

لِمَ لا ترقُ من حديثك مرةً

قل عنه لملمَ حزمةً من نور

كي يهدي السراةَ إلى دهاليزِ السحرْ

قلْ عنه لملمَ آخر الأوراقِ

كي يملي قصيدتهُ ويكتبَ

أو لنكتبَ عن حكايتِهِ إلى كل البشرْ

قلْ ما تشاء سوى الذي قد قلتَ ماتَ ..

وغابَ عنا ..

وهْوَ لما غابتْ الدنيا جميعاً قد حضرْ

قلْ ما تشاء سوى الوداعِ وناره

فهو الذي بالحبّ علمنا اللقاءَ ودفئَهُ

وهو الذي صافى ووافى وابتكرْ

صِفْ عُنفَ رقّتهُ

وُقلْ ما كنتَ تدري يا فمي

كيفَ استّماتَ على خبرْ

يأتي من الجولان و الأقصى
ومن بيروت شاهدهُ الأثرْ
وبأنه يوما تمادى أن يشيلَ الظلّ
لامسَ ظلهُ يوماً بعنفٍ فانكسرْ

قلْ مرةً
قد همَّ يعبرُ زهرةً في الحقلِ تشبههُ
وكانتْ زهرةُ البستانِ في لونِ المنى
لما رآها قد عثرْ
هي قصةٌ للريحِ في فمِهِ
وقصةُ جارهِ بعدوهِ حين انحنى للريحِ كي يمضي
تنحنحَ وانتحرْ
ما كان ندًا أو أخا ندٍ لصوتِ الريحِ مُذْ جاءتْ
تناسى هامةً في الأفقِ ترصدُ ما ستأخذه الرياحُ من الشجرْ
ومضى يسبّحُ باسم من زرعوا المماتَ
ويلعنِ الموتى ويجهرُ في عداوتِهِ
ويؤمنُ بالقضاءِ وبالقدرْ
قلْ عنه ليس كجارهِ
إن شئتَ صفْ أشياءه الاخرى
فلم يتركْ حصاناً واقفاً لم ينتظرْ

لا ينتمي للزعترِ البري إلا عاشقٌ ليدين من حجرٍ أحبَّ
(لأحمد المنسيِّ بين فراشتين)
لاحمد المزروع حباً بالحجرْ
حاصرْ حصاركَ بالحجرْ
قمْ يا فمي ولتختصرْ جدلاً
ولا تسهبْ لنا كي لا نرى صدرَ الأحبةِ ينفطرْ

*****

كان الفتى القرشيُّ يعرفُ عن مساوئنا
ويكتبُ عن محاسننا
ويركبه جوادُ الحرفِ ، يلجمهُ فيصهلُ
ثم يلجمهُ ليبتدعَ القصيدَ ويختصرْ
هذا الفتى المضريُّ جاورنا سنينَ القحطِ
واعتادتْ حرائقنا على ما يشتهيهِ من السيرْ
هذا الفتى المحمودُ درويشٌ بطيبتِهِ
لذا أسماه والده بمحمود العذاب المنتظرْ
بالحبِّ صورنا على أعصابِ دفترِهِ
وحاذرَ أن يبددنا بمسرحِهِ الكدرْ
قد خفَّ من عشقٍ وخفَّ من الهوى
وأذابَ جمراً بين أضلعِهِ وكابرَ واستترْ
كي لا يمرَّ على مواسمنا الشررْ

هذا الفتى القرشيُّ يمضغهُ الضجرْ

وتنام فوقَ جفونِه

زُمرٌ من الأحزان تتبعها زُمرْ

*****

أنا لا أرى نخلاً بسيرتِه

أرى الزيتونَ منتبهاً لغربتِه

والملحُ فرحة كُبرى برائحةِ الحفرْ

قبرٌ يضمكَ بعد أن

ضمتكَ كلُ قلوبنا زمناً

وما زلنا بشعركَ نأتزرْ

(لا تعتذرْ عما فعلتَ)

صنعتَ تاريخاً نحبكَ باسمِه

وزرعتنا صوراً تباغتها صورْ

(والعابرون) سيفرحون سيجلسون القرفصاءَ

يقول آخرهمْ من القوقاز شاعرهم مضى

لن يدركوا الكلماتِ باقيةً

ويمضي العابرون مع الكلام

بلا أثرْ

لا غيمةً بالشعر بعدكَ

سوف نرقبها

فنمْ يا سيدي ما شئتَ دعْ عملَ السفينةِ

للذي ربحَ الرهانَ وما أتاك ليعتذرْ

وأكتبْ عن اللا وقتِ عن لغةِ الحديثِ

رأيت دارجةً أم الفصحى هناك ؟

فكلُ أسئلةِ الوجودِ

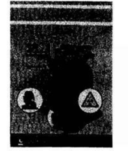
وكلُ أسئلةِ الغيابِ على غيابكَ تزدهرْ

(لا تعتذر عما فعلت) فإننا

من بعد ما لوحتَ في شفةِ الرحيلِ

سننكسرْ





لمن يبوح اللوز

شعر: عزت الطيري

ويعبرُ الطريقَ مرهقاً.. نحيلا..
يحدّهُ البكاءُ.. من جنوبِهِ..
ويحتويه الحزنُ.. من شمالِهِ..
ويرتخي النخيلُ فوقَهُ
سواحلاً.. وموعداً جليلا..

الشوقُ في يديهِ.. قد نما
والوردُ في عينيهِ.. قد هَمى
والوقت يستحيلُ لحظةً..
ويرتمي، في ظلّ دمعتيهِ
قاتلاً.. قتيلا..

كم مرة...
بزغتِ من جبينِهِ
كم مرة
ركضتِ في حنينِهِ..
كم مرة خرجتِ من دمائِهِ
غزالةً
ليعلن انتماءَهُ
لوجهك الذي تبرعمتْ
من عشقِهِ الفصولُ، غبطةً
فغيّرَ الفصولا!..

لمن يبوحُ اللوزُ في غنائِهِ ؟
لمن يفوح الليلُ.. في حُدائِهِ ؟
لمن تهيأتْ، مواكبُ الأعنابِ
تزدهي بلونها
وتُفسح الطريقَ لانتشائِها
وتبدأ الصهيلا

لمن تزركشت فراشةٌ.. بنارِها
وحوّمت على حماهُ

بكرةً. . أصيلا ..

يا أختَ روحِهِ التي

تعطرت بوجدها

وعنقدَتْ شفاهها . . لصمتِهِ

وأشرقَتْ هديلا

فأخرَجَتْ تُفاحَها

وسوسَنَتْ جراحَها

ورفرفتْ ..منديلا

يا أختَ روحِهِ التي

تُفجّرُ الحنينَ في حنينِهِ ..

ويا مدى ما أشرقَ النعناعُ

في جنونِهِ ..

يا موعدَ الأقمارِ

في سقيفةِ القرنفلِ السَّخيِّ ,

مرةً

وسحر قافِهِ ورائِهِ ونونِهِ

فجاهرت بضوئها

تبتّلَتْ تبتّيلا ..

خذيه، عانقيه، وامنحيه

بعض مائكِ المسحورِ

قطرةً، فقطرة، فسلسبيلا

لكي يواصل الغناء في هواكِ

أوْ. . . يواصل الذهولا!...



لبيك

د. عبد الله العشي

البحرُ من تحتي عَميقْ

والجسدَ المفْتون بالبريقْ

حَمَلْتها نبْوَة أشقَّ أرضَ الله

يَقودُني الطَّريقُ للطَّريقْ

لَبيكَ قد لَبَّيْت

دخلْتُ بيْتَه الحَرَام

طافَتْ معي بالبيت، صلَّينا معاً. دعَتْ، دعَوْتُ

ضَمَمْتُها إلى جوانحي. . .بَكَت، بَكَيْتُ. . .

صِحْتُ عند الرُّكن يا الله :

ذوِّبنا معاً لكي نَصيرَ واحدا ولا أحد

الصَّمْتُ مطبقٌ،

والشّمس في بهائها كأنّها

نهرٌ يَصُبُّ في جسدْ

وليس حول البيتِ منْ أحَد

إلّا أنا وأنت. . .

وكان وجه الله باسما يَلوحُ في الأبد

سمِعْتُ قلبَها يَمُور بالدّعاء

معلقا بالواحد الأحد

مَشَت على الصّدى مَشيتُ. . .

أتبَعُ انسياب الماء نحو الغيمة البعيدة

وقَفت في حراء

قلتُ لها : هنا أتاني الكتابُ آية فآية

حتّى استوى قصيده

سمعت صوتَه الشرف :

-أن آمنوا. . .لبيك

ـآمنت، أمني، وأمنها، وظللنا
فليس من ظلٍ سوى لديكَ. . .
ظللنا . . .بظلك الذي وعدت
لبيك قد لبيت

حمّلتُها إلى جبال الله في الصّعيد
كانت بقايا الخطبةِ الأخيرة
تفيضُ منْ أنوارها علي

سكَبت خمرتي، أرقتُها على دَمي، وأجْهَشْتُ
خُطاي
رَمَيْتُ شملتي، وسِرْتُ فوْقَ الماء، غار الماء. . .
كان الكون بين الظّن واليقين. . .
ردّني، وعاد بي إليّ

سمعت صوته الشرف : يا عبادي
فغبتُ في الصّدى، وكنت ذائبَ الجَسَدْ
وماؤها منسكبٌ عليّ
ضمَمْتُ نشْرها
حتّى استوى الجنبان
واخضوْضَر المدى
وصِرتُ لا رخْوا ولا عصيّ

هنا في الوقفة الكبيرة
بالرّبوَة الخضراء
على صَعيد عرفه
سجدتُ، لم أرفعْ، ظلّلتُ ساجدا
حتى استبَانَ وجهُه
واخضرّتِ الأبعاد مِن حوْلي
ونغمَتْ رَبابَه
نادَيتُ يا أبي :
ماضلّ صاحبي وما ضللت
فأبيَضّت الحجارة
وازيّنتْ كآيَة من آيه الكبرى
وأوْمَضت شراره
جثوت، ما احتّملت صهده، واغرورقت عينايْ
جَثتْ أمامي. . .
فارتميْتُ في أحْضانها، وصِحْتُ،
مدّت يدا
ومسّحَت بسحره الصّدى ولوعة الصبابة

رأيت مُلكَ الله
سمعته يُفاخِرُ الجُلاس حوله

سمعته، كأنّ بينه وبيننا قوسين أو أقل

ألقيْتُ في الحجيج خُطبتي

حثثتهم على الصّلاة والزّكاة والصّيام والعبادة

حثثتهم على الجهاد والشّهادة

أمرْتُهم بالشِعر والكتابة

....

....

واغرورقت عينايْ

مالتْ عليَّ... كان وجْهُها مخضبا

بالسحر والخِلابة

لثمتُ كفّها

فلوّحتْ، وغطّتِ السّحابة

لبيكَ...

عند النفرَة احْتَمَلتُها على ركاب القلب...

كُنتُ واحدا

وليس في الطّريق والد ولا ولد

المشعرُ الحرام.

يبين لي، فأسْرع الخطى كأنّما إلى الفردوس

أَنَخْتُ ناقتي،

أنزلتُها، وسدّتها ذراعي،

غطّيتُها إهابي

مرّرْت فوق صدرها يدي، وكانت مُتعبة

والليل في مزدلفه

حنجرة ترتّل الكتاب

وترْفعُ التّسبيح للسّماء

لبيك...

خرجتُ أجمعُ الحَصى...

وقفت بين النعت والأسماء... يا الله...

كل منزلٍ أنزلته يفيضُ ماء

وكلّ حصْوَةٍ...

ألمسُها تضيء

ألقيتُ جنبها إزاري

سَجَدْتُ.. طابَ لي سجودي

ظللتُ ساجدا حتّى تورّمت جفوني

ومسّني الإيقاعُ

كأنّ برقا هزّني فاسّاقط الضّياء

وفاضَ عن كَياني

أفقت، فاقتْ

كأنّها الضّحى، انثنت، ومال سرّها

وسرّ الله واقفٌ ببابه

صلّيتُ، صلّتْ ورائي
حمّلتُها تعْويذة على شفاهي
رَمَيْتُ ما رميت من حصًى

حتّى اسْتَبانَ لي الضّحى
نَحَرْتُ شَكِّي،
وعُدْتُ، عاد لي يَقيني.

باتنة 26-04-2007



مجلة قصص التونسية العدد 145

نافذة تكريمية أو شهادة الجاحظية الثقافية

بقلم مدير التحرير د.علي ملاحي



الموعد الثقافي في الجاحظية جاء مختلفا هذه المرّة..

كانت الفرصة قوية الأثر عندما أعلنت الجاحظية عن لقاء ثقافي تكريمي كبير بجمع عائلة الجاحظية بالسيدة وزيرة الثقافة خليدة تومي

لم يكن الموعد الذي تحدد بتاريخ 2008/07/31 موعدا على مائدة طعام، ولا تدشينا لمعلم ثقافي، ولكنه كان تثمينا جميلا مخلصا لجهود قدّمتها امرأة آمنت بموازرة الثقافة وعملت باستماتة مقدّسة قطاعها، من موقع المسؤولية أولا ومن موقع القناعة ثانيا.

كان لهذا الجهد أثره في الجاحظية فقررت أن تقدم لها شهادة عرفان على كل الجهود. وليس من عادة الجاحظية ذلك. فقد فرضت نفسها بنفسها من خلال أداءاتها ووقفتها، وهي التي استطاعت أن تقول (نعم) في المواقف الجادة و(لا) في المواقف الحاسمة.

ودون تردّد استحقت أن تكون واحدة من الذين يؤمنون بمبدأ "لا إكراه في الرأي".

وقفت خليدة تومي بمقر الجاحظية ليشهد لها الجمع الغفير من المثقفين والمبدعين والأدباء والإعلاميين أنها تستحق التكريم. وقد قالها رئيس الجمعية بلسان حّر: "إنّك أول وزيرة يعترف المجتمع المدني بنجاحه فيقرر تكريمه".

كانت التحية بين الطاهر وطار رئيس الجمعية وخليدة تومي في جلسة التكريم عالية النبرة لما فيها من صدق، حيته بنفس التحية الثقافية فكان التكريم شهادة ثقافية من الجاحظية وكل طاقمها بل ومن كل المثقفين الذين حضروا بسخاء. وفيما يلي هذه كلمة كل من الطاهر وطار وخليدة تومي نقدمها لكم من باب الإعتزاز، وجاء في كلمة رئيس الجمعية قوله:

معالي وزيرة الثقافة الأستاذة خليدة تومي، اسمحي لي أن أناديك الأخت خليدة، وبدون صبغة أيديولوجية، رفيقة النضال الثقافي.

عادة عندما يتعلق الأمر بالعلاقة مع السلطة، ومع المسؤولين في المستوى الأعلى، أتحفظ كثيرا وأتردد كثيرا، طبقا لشعارنا: **لا إكراه في الرأي.**

كثيرا وأتردد كثيرا، طبقا لشعارنا: **لا إكراه في الرأي.**

ففينا من هو في السلطة، وفينا من يحب هذه السلطة، وفينا من يكرهها، وفينا من لا يبالي بها.

فنلجأ إلى ما لجأ إليه من أفتى في لحم الذئب، حيث قال:

الذيب حلال. الذيب حرام. والترك أحسن.

غير أنني هذه المرة، لم أتحفظ، ولم أتردد عندما تعلق الأمر بخليدة تومي. فجميع أعضاء الجمعية الذين اتصلت بهم، قالوا: أخت كريمة وابنة أخ كريم.

وحتى أوليك الذين تقولوا وتهيبوا، وأبدوا ليس فقط مخاوفهم، ولكن تمنياتهم، في أن تخفق هذه الوزيرة المعتزة بنفسها، الشامخة الأنف.

كل بما في نفسه من حسيفة، ترسبت من أزمنة مختلفة .

كل بما في نفسه من أطماع، خاصة عندما تعلق الأمر بالسنة الثقافية العربية.

فقد مَضَى القوم سكاكينهم وفتحوا جرابهم وأتوا "معولين"، نسورا ديدنهم شم رائحة الجيف أينما كانت.

الجميع، يردد الآن عندما يسأل: والله يعطيها الصحة. خاضت أوديسية، وعرفت كيف تنتشل السفينة من بين الصخور والعواصف.

في الجاحظية، وأنا شخصيا، وبحكم التجربة الطويلة، وبحكم ما نلتزم به من موضوعية، وضعنا ثقتنا من أول أيام السنة الثقافية في خليدة تومي.

حتى قبل ذلك ومن أول توليك للوزارة، استبشرنا خيرا، مدركين، ليس بحدسنا، ولكن بما نلاحظ وبما نستقرئ، أنك لم تأتي لتكوني أميرة يخدمها الكرسي، ولكن مناضلة في خدمة القطاع.

ولهذا ولأول مرة، أجدني شخصيا، غير معارض وغير متأفف، وغير متحفظ من وزارة الثقافة.

كانت خشيتنا -كالعادة- من المحيط، من البيئة بصفة عامة، من تأثير الجو العام، والانسداد العام، على إرادة ذوي الإرادة الطيبة.

لكن حصل العكس.

لقد جدفت يا أخت خليدة ضد التيار، فواجهت رؤساء حكومات، وواجهت وزراء، وواجهت ولاة.

كانت النية الحسنة، وكان الالتزام والإخلاص للقطاع، ولمهمتك سلاحك الفعال.

أخت خليدة.

إنك أول وزير يعترف المجتمع المدني بنجاحه فيقرر تكريمه.

وإن الجاحظية الجمعية التي دأبت على الحياد وعلى الموضوعية وعلى الحذر في كل خطواتها، يسرها اليوم أن تكرمك بمنحك العضوية الشرفية كرمز، وكعربون على رضاها عنك.

أهلا بك ضمن هذه الأسرة البسيطة المتواضعة الطيبة.

وجاءت كلمة خليدة تومي في ضيافة الجاحظية على النحو التالي:

الأستاذ الكبير والروائي العظيم الطاهر وطار،

الأساتذة الأفاضل،

الحضور الكريم،

أسعد الله صباحكم بكل خير،

أقدم بداية الشكر الجزيل للأستاذ العظيم والروائي العالمي الطاهر وطار على هذا التكريم الذي خصني به. والشكر والامتنان على كلماته الطيبة التي أعتز بها، والتي آمل أن أكون في مستوى ما تشير إليه من تقدير، وسعادتي كبيرة لأن من كرمني أديب يختلف عن كثير من الكتاب، فهو قامة من قامات الأدب والثقافة ليس في الجزائر وحدها بل في العالم العربي والعالم أجمع، ولأن من كرمني رجل لا يعرف مهادنة السياسيين ولا الأكل في موائدهم، وتُعرفُ عنه الجرأة في مواجه الحكام والسلاطين، فلا يخاف سياطهم ولا يهاب غضبهم، بل هم من يخشون قلمه ولسانه.

ومحسود من فاز بشكر عمي الطاهر وعلق على كتفه وسام الرضا، واليوم سُجِل اسمي على قائمة المحسودين، فطوبى لي بهذا التشريف.

أستاذي وسيدي الطاهر وطار،

إن تكريمكم لي هو أكثر مما استحق، فلم أقم إلا بواجبي، وقد تكون الظروف السياسية هي التي ساعدتني على القيام بواجبي، فالجزائر اليوم والحمد لله تنعم بالأمن والاستقرار، وتنعم خاصة بعودة الوعي بأهمية الثقافة ودورها الإستراتيجي في التنمية، وهذا الوعي هو الذي يسهل لأي وزير ثقافة بتنفيذ برنامجه وتحقيق أهدافه.

والأمر الثاني الذي ساعدني على القيام بواجبي، هو وقوف **أهل الثقافة ورموزها معي** ومساندتهم لي، فلم يكن لي أن أحقق ما تحقق لولاكم أنتم نساء ورجال الثقافة، فألف شكر لكم على دعمكم ومساندتكم لي.

وتعلمون كلكم أن وزارة الثقافة هيئة حكومية، وليست مؤسسة للتنشيط الثقافي أو الإبداع الفني أو الأدبي، فهي إدارة عليا تعمل على تنظيم وتأطير الحياة الثقافية في البلد وتسهر على تشجيع وترقية الفعل الثقافي وفق سياسة حكومية مضبوطة، وهي في ذلك تتعامل مع محيط متنوع من الفاعلين والحلفاء الطبيعيين أمثال جمعية الجاحظية التي التي ما فتئت منذ تأسيسها تطور الفعل الثقافي والأدبي بصفة خاصة، وتميزت في نشاطاتها بالجودة والمستوى الرفيع، حتى أضحت رقما أساسيا في المشهد الثقافي الجزائري بل والعربي، لقد

برزت الجاحظية من خلال قوة وموضوعية طرحها وجرأتها في معالجة المسائل الحساسة، ويسعدني كثيرا أن أكون من بين أعضائها الشرفيين، لقد قدمتم لي بهذه العضوية معروفا كبيرا وأدخلتم السرور على قلبي والفرحة في نفسي.

أيها الحضور الكريم،

في هذه اللحظة التي تكرمني فيها جمعية الجاحظية لا يمكنني إلا أن أتذكر إطارات القطاع الذين لولا مساعدتهم ومثابرتهم لما أمكنني القيام بواجبي على أكمل وجه، وأرفع لهم بهذه المناسبة فائق التحيات وخالص الشكر.

أيها الحفل الكريم،

سيدي وأستاذي الطاهر وطار،

تعلمون أنني كرمت مرارا خلال مسيرتي النضالية أو المهنية، غير أن تكريمكم لي اليوم له وقع مختلف؛ كنت أشعر في كل مرة أكرم فيها وكأنها حفلة ختامية تتوج عملي وتنهيه، أما تكريمكم اليوم لي فهو بمثابة تكليف بمهمة جديدة،

وعليه فأنا أتعهد من على هذا المنبر أن أكمل ما بدأت به منذ كلفت بهذه المسؤولية، وأن أضاعف الجهد من أجل ترقية الفعل الثقافي وإعادة ترميم الهوية الثقافية ومن أجل أن يكون للمثقف في هذا البلد مكانة تحت الشمس أو بالأحرى من أن يكون المثقفُ في هذا البلد في الطليعة وأن يأخذ مكانه الطبيعي كفاعل أساسي في مسيرة البناء والتنمية.

وفي الأخير أجدد الشكر للأستاذ الروائي الكبير الطاهر وطار على هذا التكريم وهذا التشريف الذي غمرني به، ومن خلاله إلى كل أعضاء جمعية الجاحظية، ومهما قلت ومهما تكلمت سأضل مقصرة ولن أوفي الأستاذ الأديب الكبير الطاهر وطار حقه، بل أعتذر على تقصيري معه.

شكرا للجميع والسلام عليكم ورحمة الله.

السيدة خليدة تومي
وزيرة الثقافة



***- كلمة السيدة خليدة تومي وزيرة الثقافة بمناسبة تكريمها من قبل جمعية الجاحظية في 2008/07/31**

أخبار ثقافيـــــة

أسبوع الفيلم الجنوب افريقي بالجزائر

إنطلقت بقصر الثقافة مفدي زكرياء بالجزائر العاصمة فعاليات أسبوع الفيلم الجنوب افريقي والذي دام إلى غاية 28 أكتوبر، وفي كلمتها الإفتتاحية أكدت وزيرة الثقافة السيدة خليدة تومي في البداية أن "مساندة الجزائر للحركات التحررية الإفريقية هو مبدأ من مبادئها الراسخة لكون الشعب الجزائري عاش ويلات الإستعمار الفرنسي مدة 132 سنة "مذكرة في هذا الصدد ب"السند القوي" الذي قدمته الجزائر لجنوب إفريقيا في نضالها ضد النظام العنصري الذي فرض على شعبها عقود طويلة من الزمن، وأشارت أن السينما في هذا البلد كانت وسيلة للكفاح ضد الميز العنصري مضيفة أن الأفلام الوثائقية التي أنجزت في تلك الفترة وضعت السينما الجنوب إفريقية الجديدة على السكة، وقالت السيدة تومي أن الأفلام الجنوب افريقية تعكس حاليا في مجملها الحركية الديمقراطية التي تميز هذا البلد وتبين درجة التطور المعرفي للصناعة السينمائية والسمعية البصرية بشكل عام، وأضافت أنها أصبحت مصدر إلهام وتحفيز لبلدان إفريقية أخرى بفضل الجوائز العديدة التي أحرزتها في المهرجانات السينمائية الدولية الكبرى،

وبدوره أشاد وزير الفنون والثقافة بجنوب إفريقيا السيد باولو جوردان ب"الدور الكبير" للجزائر في مساندة جنوب إفريقيا في نظالها ضد الميز العنصري مضيفا في هذا الصدد أن العديد من الدول الإفريقية استلهمت كفاحها ضد الإستعمار من كفاح جبهة التحرير الوطني ضد المستعمر الفرنسي مذكرا أن الجزائر بعد إستقلالها إستقبلت العديد من زعماء الحركات التحررية الإفريقية، وذكر السيد جوردان أن السينما في بلاده اليوم مفتوحة لكل المبدعين مهما كان عرقهم وعقيدتهم مضيفا "إننا فخورون بما تم تحقيقه في السنوات الأخيرة في مجال السينما ونود إقتسام تجربتنا مع كل الأفارقة في المقام الأول"، كما أعرب في الأخير عن أمله في أن يتم تنظيم أسبوع للفيلم الجزائري بجنوب إفريقيا، وبعد حفل الإفتتاح تم عرض فيلم وثائقي مدته 20 دقيقة للمخرج الجزائري لمين مرباح خصصه لقدامى المحاربين للمؤتمر الوطني الإفريقي،

وبخصوص هذا الفيلم الذي هو في الأصل إنتاج مشترك جزائري-جنوب افريقي وتم

إنجاز منه الشطر الجزائري فقط عبرت السيدة تومي عن أملها في ان ينجز شطره الثاني الذي يقع على عاتق جنوب افريقيا ليتم عرضه خلال المهرجان الثقافي الإفريقي المزمع تنظيمه في جويلية 2009 بالجزائر، ولقد تواصلت فعاليات أسبوع الفيلم الجنوب افريقي بغرض فيلم "درام" (الطبل) للمخرج زولا ماسيكو بفيلماتك زينات برياض الفتح الذي يتطرق لنضال صحفي (هنري نكسيمالو) ضد أشكال التمييز العنصري في جنوب إفريقيا.

مهرجان للشعر النسائي بقسنطينة

إحتضنت قسنطينة مهرجانا للشعر النسائي "موجه إلى النساء المبدعات عبر مجموع مناطق البلاد"، وفي هذا السياق أوضحت السيدة منيرة سعد خلخال خلال تنشيطها ندوة صحفية بدار الثقافة محمد العيد آل خليفة أن 92 شاعرة يعبرن باللغات العربية والفرنسية والانجليزية والأمازيغية ارتقب حضورهن لتقديم قراءات شعرية عبر قاعات معظم البلديات والإقامات الجامعية بالولاية، وأضافت السيدة خلخال أن غلافا ماليا بقيمة 7 ملايين دينار تم رصده من طرف الدولة لهذا الغرض سيضاف كما قالت- إلى مساعدة السلطات المحلية التي التزمت بالتكفل بالمشاركات، وتوّجت هذه التظاهرة الأدبية حسب منشطة الندوة الصحفية بتسليم جوائز على المتفوقات في مسابقتين نضمتا على هامش المهرجان.

فيلم وثائقي سطيف على موعد مع العرض السينمائي الأول للفيلم الوثائقي "كرة الكرامة"

تم العرض السينمائي الأول للفيلم الوثائقي "كرة الكرامة" بدار الثقافة "هواري بومدين" بسطيف ويصور هذا الفيلم سيناريو وإخراج رشيد ديغر وإنتاج "لوتس فيلم" وتعليق الطاهر بوكلة في مدة ساعة و45 دقيقة أهم المحطات والمراحل التي مرت بها كرة القدم الجزائرية في الفترة من 1921 إلى غاية 1990، من جهته أوضح المخرج رشيد ديغر أنه يطمح من خلال هذا الفيلم الوثائقي إلى " تسليط الضوء على الانتصارات الكبرى التي حققتها الكرة الجزائرية خلال هذه الفترة وإعادة إحياء أوقات المجد التي صنعتها الرياضة الجزائرية والتي لا تزال راسخة في الذاكرة الجماعية " ، وأشار رشيد ديغر أن فكرة الفيلم انبثقت من مشروع إخراج فيلم يروي تاريخ فريق جبهة التحرير الوطني (1962-1982) حين أحس بضرورة توسيع الفكرة لتشمل جميع المحطات الكبرى التي صنعتها الكرة الجزائرية خلال

فترتي الاحتلال الفرنسي وبعد استقلال البلاد، وبرأي المخرج فإن هذا العمل السينمائي سيكون "خطوة مهمة" في مستقبله السينمائي "المتواضع" مشيرا إلى أنه جمع من خلاله بين اهتماماته الثلاث المنصبة على كل من "مهنته السينما وهوايته كرة القدم وتاريخ بلاده" ، يذكر أن المخرج رَشيد ديغر سبق له وأن شارك في إخراج حوالي 15 فيلما ومسلسلا سينمائيا إضافة إلى عديد الأعمال التلفزيونية من بينها "هكذا ولا كثر" و"الطاكسي المجنون" و" الغايب" و"المرأة الطاكسي في سيدي بلعباس".

مدرسة جديدة لتعليم الموسيقى والعزف بمدينة تلمسان

تدعم الحقل الفني والثقافي لولاية تلمسان بمدرسة جديدة تم فتحها خلال شهرأكتوبر الجاري بدار الشباب العقيد لطفي لتعليم الموسيقى والعزف على مختلف الآلات الموسيقية وتتولى هذه المدرسة التي تشغل في بداية انطلاقها ثلاث قاعات للعزف والتدريبات الصوتية مهمة تلقين أصول الموسيقى وقواعدها الإيقاعية للهواة المسجلين والبالغ عددهم حوالي 50 شابا وكذا تزويدهم بمهارات فنية في العزف والأداء كما أوضح ذات المسؤول الذي أضاف أن الاطار البشري يتكون أساسا من أربعة أساتذة متخصصين في الموسيقى والصولفيج، وعلاوة على الدروس النظرية حول الموسيقى وأبحاثها المختلفة فإن المدرسة تحتضن خمس ورشات لتعليم العزف على بعض الآلات الموسيقية مثل البيانووالقيتارة والعود والمندولين والكمان بالإضافة إلى ورشة للقيام بالتمرينات الصوتية والآداء بالنسبة للمجموعة الصوتية وكذا تطبيقات حول مسرح الأوبيرات، وللتذكير فإن مدينة تلمسان عاصمة الزيانيين تزخر بعدة جمعيات وأجواق موسيقية نذكر منها "رياض الأندلس" و"فرقة غرناطة" و"أحباب الشيخ العربي بن صاري" وجمعية الفن والطرب، وقد عملت هذه الفرق العتيدة على تنشيط الحقل الفني والموسيقي باحياء سهرات وحفلات متنوعة خصوصا في الطرب التقليدي مثل الموسيقى الأندلسية والحوزي الشيء الذي جعلها تشكل الخزان الحقيقي لهواة الموسيقى وتسهر على إعداد وتكوين أعضائها بنفسها في غياب معهد موسيقي متخصص مما سيسمح لهذه المدرسة بأن تؤدي هذا الدور وتسد العجز الملحوظ في الميدان.

فنانات تشكيليات اسبانيات تعرض لوحاتهن بالجزائر العاصمة

أوضحت منسقة هذا الحدث الرسامة مارغا ريبرا أن هذا المعرض الذي بادر به معهد سرفانتيس بالجزائر العاصمة والذي يضم 17 عملا يهدف إلى "تعريف خصائص و أنواع الرسم الاسباني من خلال إعطاء لمحة عن ثروته"، فقد عرضت الفنانة مارغا ريبرا لوحة زيتية تحمل اسم "الحراقة" وكذا تشكيلة تضم أربعة لوحات أنجزتها بلون التراب وأرادت من خلالها إبراز مهارة المرأة الترقية، صرحت الفنانة تقول "استعمل الكثير من المواد لأن ذلك يمثل الأرض بالنسبة لي في حين أن الألوان تمثل الفكر"، وعرضت مارتا دوران طبيعة بحرية أنجزتها بتقنية الألوان الزيتية من خلال طبقات كثيفة من الألوان الفاتحة، وأوضحت منسقة المعرض أن "الفنان يختار ألوانه حسب حالته النفسية"، أما ماريزا بلاسكو فقد فضلت إبراز الضوء كما يتجلى ذلك في أعمالها سيما لوحتها التي تعكس مناظر قريتها والطبيعة

القارة والتي تحمل اسم "ذاكرة آزار"، كما شاركت مارا بزيتل التي عادة ما تستعمل ألوانا متعاكسة كالأخضر والأحمر والأصفر في هذا المعرض بلوحتين زيتيتين مبرزة عمل المرأة وإسهامها في المجتمع، وصرحت مارغا ريبرا أن "ماريا بريتل التي تتطرق في أعمالها إلى الفلامنكو غالبا ما تتناول مواضيع تتعلق بالمتوسط"، أما أوجينيا مونياني وهي رسامة اسبانية من أصول أرجنتينية فقد اختارت تقنية الزجاج للإشادة بالمرأة من خلال لوحة من الطابع الرمزي تحمل ألوانا كثيرة وتحمل اسم "حقوق الانسان"، كما عرضت الفنانة التشكيلية لوحة بتقنية الزجاج تحمل اسم "أسماك بولينيزيا" وأخرى تحت عنوان "شجرة الحياة"، ويتضمن برنامج أسبوع الطبخ الاسباني الذي ينظم بالتنسيق مع سفارة اسبانيا في الجزائر حفلا وعرض أفلام "لإعطاء صورة حول عالم" المخرجين فانسون آرندا وكارلوس سورا.

اربعة اعمال جزائرية ضمن البرنامج الرسمي للطبعة ال22 للايام السينمائية لقرطاج (تونس)

يتضمن برنامج المنافسة الرسمية للطبعة ال22 لايام قرطاج السينمائية الذي تواصل من 25 اكتوبر الى 1 نوفمبر بتونس اربعة اعمال جزائرية. ويتعلق الامر بالفيلمين الطويلين"مسخرة" لمخرجه الياس سالم و" الدار الصفراء "لمخرجه عمور حكار الى جانب فيلم فيديو طويل يحمل عنوان " الصين لا زالت هنا" لمالك بن سماعيل وفيلم فيديو من النوع القصير "قوليلي". لصبرينة دراوي، ولقد تميزت هذه التظاهرة التي افتتحت بفيلم " الفوضى" ليوسف شاهين بتقديم 18 عملا

سينمائيا من النوع الطويل وتسعة من النوع القصير الى جانب 16 فيلم فيدو من النوع الطويل و11 من النوع القصير، وتم تشكيل ثلاث لجان تحكيم لتقييم الاعمال المقدمة وتتكون من شخصيات عربية وافريقية واوروبية من عالم الادب والسينما والموسيقى من بينهم الكاتب الجزائري ياسمينة خضرة، ولقد جمعت المنافسة الرسمية احسن الافلام العربية والافريقية الطويلة والقصيرة كما تم تخصيص عروض للسنيما العالمية (18 بلدا) وافلام لمخرجين من الجزائر وفلسطين وتركيا خارج المنافسة، وبالنسبة للافلام ذات "الميزانية الضعيفة" نذكر من بين الاعمال العشرة المبرمجة فيلم الجزائرية فاطمة الزهراء زعموم الذي يحمل عنوان " الزهر"(الحظ)، ، وشهدت هذه التظاهرة مشاركة اربعين بلدا من بينها 11 عربيا و12 افريقيا و11 اوروبيا و7 اسياويا .

مهرجان دولي الاول للشريط المرسوم في الجزائر

انطلقت بفضاء مقام الشهيد بالجزائر العاصمة فعاليات المهرجان الدولي الاول للشريط المرسوم التي يشارك فيها 27 بلدا عربيا وافريقيا وأوروبيا في أجواء احتفالية، وخلال اشرافها على افتتاح المهرجان أكدت وزيرة الثقافة السيدة خليدة تومي ان الهدف من هذا المهرجان هو اعادة "انعاش الفن التاسع وبعث الروح من جديد فيه" بعد أن غاب عن الساحة الجزائرية لأكثر من 30 سنة، وأضافت السيدة تومي أنه من شأن هذا المهرجان أيضا أن يرجع العلاقة بين الرسام من جهة ودور النشر من جهة أخرى التي تعد -كما قالت- المدرسة الحقيقة لتكوين الرسام بعد أن يتلقى تكوينه الأولي في مدرسة الفنون الجميلة، كما أعربت الوزيرة عن آمالها في أن ينجذب الشباب الجزائري أكثر فأكثر نحو هذا الفن وهذا بالنظر الى امكانياتهم ومواهبهم التي برزت خلال هذا المهرجان، ومن جهته ذكر المدير الفني للمهرجان السيد مصطفى نجاي أنهم "أبهروا بقدرات الشباب الجزائري الذي شارك في المسابقات وكذا في الكم الهائل من المراسلات التي تلقوها" مؤكدا في هذا السياق أن "خلف هذا الفن سيكون مستقبلا مضمونا"، كما تم بهذه المناسبة منح جائزة سيد على ملواح لعميد الشريط المرسوم في الجزائر السيد محمد عرام للانجازات التي حققها في هذا المجال والتي فاقت 500 لوحة شريط مرسوم، وبعدما أعرب عن استيائه لتوقف هذا

الفن في الجزائر لعدة سنوات دعا السيد عرام السلطات الى انجاز مدارس لتكوين الفنانين في مجال الشريط المرسوم لاعادة بعث هذا الفن من جهة وضمان استمراره من جهة أخرى، ويذكر أنه تم بهذه المناسبة التي حضرها اعضاء من السلك الدبلوماسي المعتمد في الجزائر تنظيم معرض للاشرطة المرسومة ضم كتبا ومجلات وكذا لوحات لفنانين جزائريين وأجانب المشاركين في هذا المهرجان.

الرسام الجزائري محمد بوزيد يعرض بمنظمة اليونسكو

جلب معرض " نظرات الذاكرة" للرسام الجزائري محمد بوزيد بمنظمة اليونسكو عند افتتاحه جمهورا واسعا تواقا لاكتشاف أعمال هذا الفنان الذي يتجاوز سنة 80 عاما والذي يعتبر بمثابة عميدا للرسامين الجزائريين،ومن بين ممن حضر هذا المعرض السيد عبد اللطيف رحال المستشار الديبلوماسي للرئيس عبد العزيز بوتفليقة ونائب المديرة المكلفة بالثقافة بهذه المنظمة والعديد من الديبلوماسيين والفنانين والجامعيين وأقرباء وأصدقاء الفنان، وفي الكلمة التي ألقاها بالمناسبة أكد السيد ميسوم سبيح سفير الجزائر في فرنسا " الطابع العالمي" لأعمال هذا الفنان الذي " يتغذى الهامه اساسا من تربة الوطن الام "، كما تطرق السفير باسهاب الي " ثراء وكثافة مسار" هذا الفنان المولود بمدينة الأخضرية الذي صمم سنة 1962 ختم وشعار الجمهورية الجزائرية الفتية، ويري السيد ميسوم سبيح أن أعمال هذا الفنان" تتمتع بطابع عالمي لأنها تتجاوز الحدود"، ومن جهتها أشادت نائب مديرة منظمة اليونسكوبجمال أعمال بوزيد التي تعتبر " سيمفونية حقيقية

وأعمالا تتحدث وتتغنى عن نفسها لأن وفرة ألوان وتدفقدها كل ذلك يعطي الانطباع بأننا أمام قوس قزح حقيقي يبهر الناظرين"، وترى المتحدثة أن " هذا المعرض يظهر قوة التواصل الذي يتحلي به الفن" وأن " أعمال بوزيد تبرز أن الفنون البصرية تلعب دورا في مجال الوفاق والتواصل بين الشعوب وحوار الثقافات والتفاهم المتبادل" مضيفة أن " أعمال بوزيد تبعث نسمة وواقعية وتفاؤلا وشعورا بروعة الحياة.

حفلات مشتركة من احياء الجوقين السمفونيين الجزائري والتونسي

أعلن مدير الجوق السمفوني الوطني خلال أن الجوق السمفوني الوطني والجوق السمفوني التونسي أحييا حفلات بكل من الجزائر العاصمة وسطيف، وبخصوص هذه

التظاهرة الفنية أكد السيد بوعزارة أن "البرنامج يضم مقاطع موسيقية من التراث بكلا البلدين وكذا الموسيقى السمفونية العالمية"، كما ذكر نفس المتحدث بهذه المناسبة بمهمة الجوق السمفوني الوطني والمتمثلة في "اعادة تثمين التراث الموسيقي الوطني في شكله السمفوني ونشر الموسيقى العالمية عبر كامل التراب الوطني"، في نفس السياق أردف المتحدث يقول "لقد باشرنا عملا جواريا حيث أحيينا حفلات ب 36 ولاية" مقدما بالمناسبة حصيلة نشاطات الجوق الذي "كثف نشاطاته بصفة خاصة" في اطار تظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2006" من خلال تنظيم العديد من الحفلات، وفيما يتعلق بالبرنامج المسطر أشار السيد عبد القادر بوعزارة أنه من المقرر تنشيط حفل مشترك من طرف مسيقيين جزائريين وايطاليين في فيفري 2009 واحياء حفل من طرف رئيس الجوق الياباني في مارس 2009 وكذا تنظيم المهرجان الثقافي الافريقي الثاني بالجزائر في جويلية 2009 ، من جهة أخرى صرح نفس المسؤول "بهذه المناسبة سيتم انشاء الجوق السمفوني الافريقي اضافة الى انشاء قريبا جوق سمفوني جهوي بكل من وهران والبويرة وباتنة، وعقب هذه الندوة الصحفية تم تكريم الموسيقار والمؤلف الموسيقي رابح كادم، وبحوزة هذا الموسيقار العديد من المقاطع الموسيقية التي قام بتأليفها منها موسيقى أشعار مفدي زكريا تحت عنوان "اعصفي يارياح" و" أذكروا الثورة في أقسامكم" اضافة الى قطع شعرية من التراث الأندلسي.

عملية لحماية قصر "كاوة" الأثري بغليزان

حظي قصر "كاوة" الأثري الذي يعود تاريخه الى الحقبة الرومانية والواقع بتراب دائرة عمي موسى عاصمة ولاية غليزان- بعملية ترمي الى حمايته بادرت اليها وزارة الثقافة حسبما علم لدى مديرية القطاع، واستنادا الى نفس المصدر فان هذه العملية تهدف في مرحلتها الأولى الى إنجاز سياج خارجي حتى يتسنى الحيلولة مستقبلا دون وقوع أعمال نهب أو سرقة لمختلف القطع الأثرية التي لا تزال شاهدة على الوجود الروماني بالمنطقة وهذا في سياق المجهودات المبذولة من أجل الحفاظ على القيمة التاريخية الثمينة الهامة للقصر المذكور والذي يعود تاريخ تصنيفه الى عام 1901، وأشارت مديرية الثقافة في هذا الصدد الى أنه سيتم الاعلان عن استشارة قبل نهاية السنة الجارية من أجل تعيين مكتب دراسات معتمد لدى الوزارة الوصية ومختص في حماية وترميم

مثل هذا النوع من المعالم حيث سيحدد طبيعة الأشغال الواجب القيام بها وكيفية تجسيدها بشكل سليم بناء على مقاييس علمية دقيقة وهذا بتجنب المساس بخصوصيات الموقع التاريخية والأثرية والذي باستطاعته أن يتحول الى وجهة سياحية سواء لأهل الاختصاص أو محبي الغوص في أعماق الحقب التاريخية الغابرة، كما أكدت نفس المديرية على أهمية تحقيق هذه العملية من دون أن تتسبب في عرقلة أشغال البحث والحفريات التي بالامكان أن يقوم بها في المستقبل مختصون في علم الآثار للوقوف ميدانيا على خبايا وكنوز القصر غير المعروفة لحد الآن ليشدد نفس المصدر على ضرورة صيانة واعادة الاعتبار لمختلف الأجزاء المتبقية المشكلة لهذا المعلم من خلال عمليات أخرى باعتبار أنه يعد أحد المكونات الهامة للتراث المادي المحلي من شأنه أن يسلط الضوء على عدة أحداث تاريخية سجلتها منطقة "الونشريس" الجبلية بالدرجة الأولى،

للاشارة فقد شيد قصر "كاوة" الذي يقع تحديدا ببلدية الولجة التابعة لدائرة عمي موسى حسب مديرية الثقافة خلال العصر الروماني في القرن الرابع ميلادي فوق احدى التلال بسلسلة جبال "الونشريس" على مساحة تقدر ب 5ر0 هكتار حيث احتضن مقر القادة العسكريين الرومان أنذاك بالنظر الى موقعه الاستراتيجي، ويتوفر هذا الموقع في الوقت الراهن على ثلاثة أسوار خارجية منجزة بالحجارة الكبيرة الى جانب رواق يبلغ طوله 30 مترا حيث تتخلله عدد من المداخل يعتقد أنها كانت تؤدي الى قاعات طويلة استعملت من قبل الرومان كمساكن للجنود والعبيد والخدم، كما يضم القوس المتواجد بالمدخل الرئيسي لقصر "كاوة" كتابة باللغة اللاتينية مع مجموعة من الرسومات الزخرفية المنحوتة ذات شكل نباتي وأخرى هندسي على غرار النجوم والمربعات والخطوط الدائرية والمستقيمة والتي تحمل دلالات دينية وعقائدية.

تخليد ذكرى المرحوم رويشد في الطبعة الثالثة للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بالمدية

توّجت الطبعة الثالثة للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بمدينة المدية بتخليد ذكرى أحد أعمدة الكوميديا النقدية المرحوم رويشد من 27 أكتوبر إلى الفاتح نوفمبر، وتنافست في طبعة 2008 ثماني فرق مسرحية من ضمن 30 قدمت ترشحها في هذا المهرجان الثالث من أجل الفوز ب "العنقود الذهبي" وهي أعلى جائزة تمنح في هذا المهرجان الذي خصصت طبعته لعرض المسيرة الفنية وأعمال المرحوم رويشد، وعرضت أشهر أفلام هذا المسرحي

والسينمائي وقدمت محاضرات حول فن المسرح في الجزائر وتاريخ الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني التي إحتفلت هذه السنة بمرور مائتي عام على إنشائها وذلك بالإضافة إلى تنظيم ورشات تكوين حول فن المسرح لفائدة الجمهور، كما شهد المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي تنظيم نشاطات فنية وثقافية متنوعة من ضمنها عرض أفلام وأشرطة وثائقية حول ثورة التحريرالمجيدة ، ولد أحمد عياد المدعو رويشد عام 1921 بالجزائر العاصمة.ومارس العديد من الحرف الصغيرة لكسب لقمة العيش إلا أن مؤهلاته الفنية فتحت له أبواب الفن الرابع في سن مبكرة حيث اكتسب خبرة كبيرة وشهرة ساعدته على الظفر بأدوار رئيسية في السينما، وكان أول دور أداه الفنان في مسرحية لعبد الحميد عبابسة تحت عنوان "استرجع يا عاصي" التي نالت إعجاب الجمهور آنذاك مما شجعه على مواصلة المشوارالفني واعتناق هذه المهنة، ولدى مشاركته مبكرا في أعمال فنية فوق خشبة المسرح احتك رويشد بالعديد من الأوجه البارزة للمسرح الجزائري أمثال رشيد قسنطيني ومصطفى بديع ونجاة تونسي وسيد علي فرناندال ومحمد توري ومصطفى كاتب، وقد كللت أعماله بالنجاح بعد تقمص شخصية (حسان طيرو) للمخرج محمد لخضر حمينة عام 1967، وواصل رويشد مشواره الفني بالتلفزيون الجزائري حيث لعب في عدة سكاتشات وأفلام تلفزيونية إلى أن وافاه الأجل يوم 28 جانفي 1999 بالأبيار بالعاصمة، ومن بين الأفلام الشهيرة التي شارك فيها هناك "الأفيون والعصا" (1971) و"فرار حسان طيرو" (1974) و "حسان النية" ((1989) و"الظل الأبيض" (1991)، للتذكير كانت الطبعات السابقة للمهرجان قد خلدت ذكرى كل من مصمم الديكور والمشاهد عبد القادر فراح الذي وافاه الأجل بلندن في 20 ديسمبر 2005 والكوميدي سيراط بومدين المتوفى في 20 أوت 1995 وكذا الكوميدي الشهير محمد التوري.

شاعر من أدرار

الشاعر أحمد بن مهدي:

من مواليد 1967 بأدرار تلقى علومه الأولى بها، وأتمها بولاية بشار.. يشتغل في تدريس الادب العربي. رئيس النادي الولائي للإبداع الأدبي بأدرار.. بدأ مشواره الأدبي منذ نعومة أظافره ونشر مجموعة من إنتاجه الأدبي بالجرائد الوطنية.

منفى القصيد

منفاك يا سفرا في الجرح بالحزن — إسراء شادية باللحن في شجن

تبراح أمنية في عتّمة الوسن — لو أنها بسمت للفجر هدهدها

ما كان أعذبه لو أنه وثب — طيف ألم بهَ الإسهاد في وهن

في سكرة الطرب رقصا على فنن!! — منفاك مجرى دمي في الجرح والحجب

منفاك أغنية حيرى وأحجية — يا صاح نادمه ناي شدا حزني

قد كان راودها بعث بلا زمن!! — منفاك أنت تماه في ارتفاق لظى

منفاك يا قدري نوح لثاكلة — وقودها نفس قد سيم بالإحن!!

خنساء ما ندبت صخرا بلا ثمن!! — لا رشف ينجده، لا لفح يرمده

منفاك امرأة تذكارها مسد — عنقاؤه ارتمدت في عتّمة الوسن!!

من سحرها نسجت نصلا برى بدني!!

عنقاء ما انبعثت من أسرها شغفا

بالبعث من عبث الإرماد والحزن!!

كم كان يسكرها في غفوة الأمد